LUDWIG GABRIEL SCHRIEBER
(1907 - 1975)
MALER BILDHAUER ZEICHNER
(mit Werkverzeichnis)

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von
ANNETTE DOMSCHEIT
aus
BONN

BONN 1985

LUDWIG GABRIEL SCHRIEBER
(1907 - 1975)
MALER BILDHAUER ZEICHNER
(mit Werkverzeichnis)

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
BONN

vorgelegt von

ANNETTE DOMSCHEIT

aus

BONN

BONN 1985

Angefertigt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn

1. Referent : Prof. Dr. T. Buddensieg
2. Referent : Prof. Dr. E. Trier

Tag der mündlichen Prüfung : 6.2.1985

Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Druck : Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Inhaltsverzeichnis Seite

Teil A

1. Einleitung 9
2. Biographie 13
2.1. Lebenslauf 13
2.2. Zur Persönlichkeit 27
3. Die "Neue Rheinische Sezession" als Spiegel der kulturellen Situation im Nachkriegsdeutschland 42

Teil B

4. Das malerische Werk 52
4.1. Die Malerlehrer 52
4.1.1. Johan Thorn-Prikker (1868-1932) 52
4.1.2. Heinrich Campendonk (1889-1957) 56
4.2. Der Maler Schrieber 60
4.2.1. Die Düsseldorfer Kunstszene zwischen den Kriegen 60
4.2.2. Entwicklung des malerischen Werks 63
4.2.2.1. Bilder 1925-1937 63
4.2.2.2. Bilder 1945-1953 74
4.2.2.3. Zusammenfassung 87

Teil C

5. Das plastische Werk 90
5.1. Thema des plastischen Werks 90
5.2. Das plastische Werk in der Übersicht 91

6. Die Plastiken
6.1. Skulpturen in Holz 98
6.1.1. Kleine Schreitende 1941 98
6.1.2. Kleine Sitzende 1941 101

6.1.3. Stehende 103
6.1.3.1. Stehende 1946 103
6.1.3.2. Stehende 1947 104
6.1.3.2.1. Motiv- und Stilvergleich 104
6.1.3.3. Stehende 1949 106
6.1.3.4. Kleine Stehende 1949 108
6.1.3.5. Stehende ca. 1950 108
6.1.3.6. Stehende ca. 1950 109
6.1.3.7. Stehende mit erhobenen Armen 1950 109
6.1.4. Sitzende und Hockende 111
6.1.4.1. Kleine Sitzende 1946/47 111
6.1.4.2. Hockende 1947 113
6.1.4.3. Hockende 1950 114
6.1.4.4. Dicke Sitzende 1950 115
6.1.5. Schreitende 115
6.1.5.1. Schreitende 1948/49 115
6.1.5.2. Aufrecht Schreitende 1949 117
6.1.5.3. Schreitende 1950 118
6.1.5.4. Exkurs 120
6.1.6. Drei Stehende 122
6.1.6.1. Stehende 1951 122
6.1.6.2. Stehende 1952 124
6.1.6.3. Stehende 1952 125
6.1.6.4. Zusammenfassende Bemerkungen 126
6.1.6.5. Ergänzende Bemerkungen zum Grad der Abstraktion 127
6.1.7. Köpfe 128
6.1.7.1. Liegender Kopf 1951 129
6.1.7.2. Mädchenkopf 1951 130
6.1.7.3. Kopf 1954 130
6.1.7.4. Kopf B. 1955 131
6.1.7.5. Zusammenfassende Betrachtungen 131
6.1.8. Stehende mit erhobenem Arm 132
6.2. Plastiken in Gips (Ton bzw. Steinguß) 133
6.2.1. Stehende 1952 133
6.2.2. Stehende 1952 134
6.2.3. Büsten 135

6.2.3.1. Büste 1952 135
6.2.3.2. Männliche Büste 1953 136
6.2.4. Liegende 136
6.2.4.1. Liegende 1954 136
6.2.4.2. Liegende 1955 138
6.2.5. Überlebensgroße Stehende und Schreitende 139
6.2.5.1. Stehende 1953 139
6.2.5.2. Große Schreitende 1956/57 140
6.2.6. Ergänzende Bemerkungen 142
6.2.7. Die Fremde 1956 145
6.2.8. Paseo 1956/57 146
6.2.8.1. Ergänzende Bemerkungen 147
6.3. Plastiken in Stuck und Bronze 149
6.3.1. Büste mit verschränkten Armen 1958 149
6.3.2. Gestreckt Liegende 1958 151
6.3.3. Sich Reckende 1958 163
6.3.3.1. Motivvergleich 154
6.3.4. Sängerin 1958/59 154
6.3.5. Mare 1959 156
6.3.6. Schwebende 1959/60 158
6.3.7. Große Schwebende 1959/60 159
6.3.8. Gestürzter Engel 1961 161
6.3.9. Springende 1961/62 163
6.3.10. Auf dem Hocker 1961/62 165
6.3.11. Sitzende mit angewinkelten Beinen 1962 166
6.3.12. Drei Tanzende 1962 168
6.3.13. Tänzerin 1962/63 171
6.3.14. Stehende 1962 172
6.3.15. Männliche unbekleidete Figuren 173
6.3.15.1. Alter Mann 1961 173
6.3.15.2. Mann 1962 176
6.3.16. Zwei Figurensäulen 176
6.3.16.1. Kleine Säule 1961 176
6.3.16.2. Große Säule 1961 176
6.3.17. Liegende aufgestützt 1963/64 177
6.3.18. Mädchen im Wind 1963/64 178
6.3.19. Gekrümmt Liegende 1963/64 179

6.3.20. Spanische Tänzerin 1966 180
6.3.21. Negerin 1966 182
6.3.22. Möndin 1966/67 184
6.3.23. Kleine Luna in Wolken 1967/68 185
6.3.24. Vor der Woge 1967/68 186
6.3.25. Büste mit herunterhängendem Arm 1968/69 187
6.3.26. In der Sonne 1969 188
6.3.27. Schreitende auf roter Plinthe 1970/72 190
6.3.28. Sich Trocknende 1971 192
6.3.29. Auf dem Hocker 1972/74 194
6.3.30. Vor der Tür I 1969 195
6.3.31. Vor der Tür II 1970 196
6.3.32. Amphion oder Die Gewalt der Musik 1971/75 197
6.4. Skulpturen in Stein 199
6.4.1. Marmor-Bozetto 1959 199
6.4.2. Kauernd Liegende 1962/63 200
6.4.3. Weibliche Halbfigur 1963/64 und Weibliche Halbfigur 1964/65 202
6.4.4. Galleona 1965/66 204
6.4.5. Danae 1966/67 205
6.4.6. Großer Krebs 1967/68 206
6.4.7. Weibliche Halbfigur 1969/70 207
6.4.8. Weibliche Halbfigur 1970/71 208
6.4.9. Kniend sich Lehnende 1973 209
6.4.10. Sich Umschauende 1973 210
6.5. Porträtköpfe 212
6.5.1. Kopf Anna Lancelle 1960 213
6.5.2. Kopf I. B. 1964 213
6.5.3. Kinderkopf 1973 214
6.5.4. Selbstbildnis 1972 214
6.6. Sakralplastik 215
6.6.1. Christus Hoher Priester 1946 216
6.6.2. Christus Pantokrator 1946 216
6.6.3. Kruzifix 1956 216
6.6.4. Kreuzigungsgruppe 1957 217
6.6.5. Madonna mit Kind 1964 217

6.6.6. Christus Pantokrator, Relief 1954/55 219
6.6.7. Kreuzwegstationen ca. 1957 220
7. Zusammenfassende Betrachtungen zum plastischen Werk 222
8. Exkurs zur Farbe 228
9. Schriebers Stellung innerhalb der figürlichen Plastik - besonders der Berliner - nach 1945 und seine Wirkung auf die jüngere Generation 232
9.1. Schrieber und seine Schüler 242
9.1.1. Joachim Schmettau 243
9.1.2. Michael Schoenholtz 245
9.1.3. Lutz Brockhaus 250
9.1.4. Claus Korch 253
9.1.5. Volkmar Oellermann 254
9.1.6. Heinz Willig 255

Teil D

10. Zeichnungen 259
10.1. Bildniszeichnungen 261
10.1.1. Bildnis eines Mädchens und Bildnis eines Jungen 1926 262
10.1.2. Bildnis der Mutter 1934 262
10.1.3. Bildnis eines jungen Mannes ca. 1935/36 263
10.1.4. Bildnis einer jungen Frau 1944 263
10.1.5. Bildnis einer jungen Frau 1947 264
10.1.6. Bildnis Itta Schrieber mit Sohn 1954 264
10.2. Aktzeichnungen 265
10.3. Bildhauerzeichnungen 269
10.4. Landschaftszeichnungen 274

Teil E

11. Aquarelle 276
12. Abschließende Betrachtung 280

Anlagen 282
Allgemeine Literatur 288
Literatur zu Schrieber und seinem Werk
1. Texte in Katalogen, Büchern, Zeitschriften und unveröffentlichten Manuskripten 297
2. Hinweise in Büchern und Zeitschriften 301
3. Erwähnungen in Nachschlagewerken 304
4. Erwähnungen in Zeitungen 305
Ausstellungsverzeichnis
Einzelausstellungen 312
Gruppenausstellungen 313
Museumskataloge 327

Werkverzeichnis
Verzeichnis der Bilder 330
Verzeichnis der Plastiken 340
Verzeichnis von Schmuck und Gerät 365
Verzeichnis der Zeichnungen 367
Ergänzendes Verzeichnis der Aquarelle 412

Abbildungsteil
Verzeichnis der Abbildungen 417
Abbildungsnachweis 434
Lebenslauf der Verfasserin

Teil A

1. Einleitung

Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975), Maler, Bildhauer und Zeichner, gehört zu jener Generation, die auch als "verlorene" bezeichnet wird. Den "Ersten Weltkrieg" erlebte er noch als Kind, am "Zweiten Weltkrieg" mußte er bereits aktiv als Soldat teilnehmen. Die Zeit des "Dritten Reichs" schränkte die Entwicklung des jungen, bereits als Maler freischaffenden Künstlers zwangsläufig ein; Ausstellungsverbote verhinderten, daß er einer breiteren Öffentlichkeit bekannt werden konnte. Wie viele seiner Generation mußte er im Verborgenen schaffen und wirken.

Die Wirren seiner Jugendzeit konnten nicht folgenlos auf das künstlerische Werk sein. Mit seinem malerischen Oeuvre wie mit dem frühen, mitten im Krieg autodidaktisch einsetzenden bildhauerischem Wirken schuf er einen Gegenpol zur gestörten Ordnung einer Welt, in der nach seinen Vorstellungen eine "harmonische Verbindung von Natur und Übernatur"[1)] herrschen sollte, "sozusagen von Heldentum und Heiligkeit[1)]. Was er der Realität entgegenzusetzen hatte, war deshalb aber nicht eine künstlerisch gestaltete Traumwelt: Die Darstellung der menschlichen Gestalt, sei es auf der Bildfläche, sei es im dreidimensionalen Bildwerk, ist von gesammelter Ruhe, Strenge und Ernst gekennzeichnet und formal einer Ordnung unterworfen, die sie in eine festgefügte Beziehung zum Raum setzt.

Die für viele verlorene Zeit des Krieges nutzte Schrieber zur Entwicklung der für ihn neuen Kunstgattung der Bildhauerei und zur Weiterentwicklung seines zeichnerischen und aquarellierten Werks.

1) G.Grote, a.a.O.S.2

Die Nachkriegsjahre brachten dem mehr und mehr zur Bildhauerei strebenden Künstler zwar öffentliche Anerkennung, die zur Berufung an die HfbK Berlin sowie zu öffentlichen Aufträgen führte, sein Hauptwerk aber, die Gestaltung der weiblichen Figur, blieb vorerst mehr im Verborgenen. Wieder war es neben der eigenen Zurückhaltung der "Zeitgeschmack" besonders der späten 50er und frühen 60er Jahre, der seinem künstlerischen Wollen entgegengesetzt war.
Dennoch, oder gerade deshalb stellt Schriebers vielgesichtiges Werk - die vielseitige Begabung des Künstlers führte zur künstlerischen Betätigung in den Gattungen der Malerei, Plastik und Zeichnung - einen wichtigen Beitrag zur deutschen Kunst des 20.Jahrhunderts, insbesondere zur Plastik nach 1945. Dies soll die vorliegende Arbeit zeigen, zumal das Werk bisher nur in wenigen Beiträgen zu den seit 1961 stattgefundenen Einzelausstellungen publiziert wurde.
In einem ersten Teil wird die Biographie Schriebers gezeichnet. Sie umfaßt neben dem Lebenslauf den Versuch einer Darstellung des Persönlichkeitsbildes und der geistigen Herkunft. Ein Exkurs zur "Neuen Rheinischen Sezession" will als Beitrag zur Situation der Künstler im Nachkriegsdeutschland verstanden werden, die kulturellen Aktivitäten, Bedingungen und Möglichkeiten nachzeichnen.
Teil B der Arbeit umfaßt die künstlerische Herkunft des "Malers" Schrieber und die Entwicklung des malerischen Werks.
Der größte Teil der Arbeit ist dem "Bildhauer" Schrieber gewidmet. Nach einer Übersicht über die Werkentwicklung werden die einzelnen Arbeiten in Material- bzw. Stilgruppen ausführlich behandelt. Der Analyse schließt sich eine Einordnung des plastischen Werks in die zeitgenössische, besonders die Berliner

Plastik an. Sie zeigt den Bildhauer als in seiner Entwicklung von allgemeinen Tendenzen beeinflußt, dabei aber eigenständig im Sinne einer Unverwechselbarkeit der persönlichen Gestaltung von Formen und Inhalten.
Seine Mittlerfunktion zwischen der eigenen Generation und der der nach 1930 geborenen Künstler, sein manchmal stilbildender Einfluß, soll in einer Vorstellung der Bildhauerschüler und ihres Werks verdeutlicht werden[1)].
Teil D der Arbeit ist dem zeichnerischen Werk Schriebers gewidmet, das sich in die Kategorien Bildniszeichnung, Aktzeichnung, Bildhauerzeichnung und Landschaftszeichnung gliedert.
Ein abschließender Teil stellt das aquarellierte Werk in einer kurzen Übersicht vor, die der Leistung des Künstlers auf diesem Gebiet jedoch nicht gerecht werden kann. Dieser Teil wurde der Vollständigkeit halber in die Arbeit aufgenommen, zeigt er doch die Vielseitigkeit des Künstlers und seine Experimentierfreude auf nahezu allen Gebieten der bildenden Kunst.

Ich danke Herrn Professor Dr. Tilmann Buddensieg, Bonn, für die Anregung zu dieser Arbeit und seine Unterstützung und Herrn Professor Dr. Eduard Trier, Bonn, für hilfreiche Hinweise zu Beginn der Arbeit. Mein ganz besonderer Dank gilt den Damen Hildegard Schrieber, Düsseldorf, und Itta Schrieber, Berlin, die mir großzügig Einsicht in den Nachlaß gewährten.

1) Es kann dabei nicht Aufgabe der Verfasserin sein, das Werk der genannten Künstler im einzelnen und ausführlich zu behandeln. Verallgemeinerungen sind nicht immer zu vermeiden, eventuelle Mißachtung anderer als der vorgestellten Aspekte im Werk der Künstler, besonders der Schüler Korch, Oellermann und Willig nicht beabsichtigt.

Ohne ihre Unterstützung wäre die Erstellung des Werkverzeichnisses nicht möglich gewesen; ihre Hinweise zur Person des Künstlers waren besonders wertvoll.
Ferner sei besonders Herrn Dr. Georg W.Hirtz, Breitenbrunn/Österreich, gedankt für seine weitreichenden Informationen zur "Neuen Rheinischen Sezession" und der Nachkriegssituation, Herrn Professor Günter Grote, Düsseldorf, für die Einsicht in seinen unveröffentlichten Entwurf "Chronometer" und das darin enthaltene Persönlichkeitsbild Schriebers, den Damen Margret Loh und Elisabeth Renner, beide Moyland, den Schülern Joachim Schmettau und Michael Schoenholtz, beide Berlin, für ihre Erinnerungen an ihren Lehrer.

Anregungen methodischer und sprachlicher Art für die Analyse der Plastiken verdanke ich vor allem den Arbeiten Joachim Heusinger von Waldeggs sowie den zahlreichen Veröffentlichungen Eduard Triers zur Plastik im 20. Jahrhundert.

Mein weiterer Dank gilt allen namentlich nicht genannten Personen, die meine Arbeit unterstützt haben.

2. Biographie

2.1. Lebenslauf

Zum äußeren Lebenslauf Ludwig Gabriel Schriebers stützte sich der Verfasser auf dessen handschriftlichen Lebenslauf vom 9.7.1951, eine Abschrift desselben[1], auf Angaben in den Katalogen zu den Einzelausstellungen, sowie auf Äußerungen der nächsten Angehörigen und Freunde.

Ludwig Gabriel Schrieber wurde am 24.April 1907 in Waldniel am Niederrhein als Sohn des Braumeisters Ludwig Schrieber und dessen Ehefrau Gertrud Schrieber, geb. Lambertin[2], geboren.

Auch der Vater selbst stammte aus einer Brauereifamilie, setzte also das Handwerk fort. Daneben besaß er eine Gastwirtschaft.

Die Mutter Ludwig Gabriel Schriebers war, wie die frühen Bildnisse, die der junge Schrieber von ihr malte, bezeugen, eine imponierende Erscheinung (dabei gütig), die ihre Hände nicht ruhig halten konnte
G 10 und so in jeder freien Minute strickte.

Zur Familie gehörten ferner zwei wesentlich ältere Schwestern Schriebers. Zur 18 Jahre älteren Schwester Lilli hatte Schrieber ein besonders inniges Verhältnis. Er malte mehrere Bildnisse von ihr und ihren
G 4,G 23 Kindern.

Seine erste Jugend verbrachte Schrieber in Waldniel und Dülken. 1914 zog die Familie nach Düsseldorf, wo er die Realschule bis zur Obersekundareife besuchte.

Schriebers Elternhaus war stark religiös geprägt: der Vater, dessen Vorfahren Hugenotten waren, die im 17. Jahrhundert nach Deutschland gekommen waren, war zum Katholizismus konvertiert; Schrieber selbst war Mitglied der katholischen Jugendbewegung des Quickborn

[1] beide einzusehen im Archiv der HfbK Berlin
[2] Who is who in the arts. 1st Edition Q-Z Ottobrunn 1975

- auch seine spätere Ehefrau Hildegard Schrieber gehörte dieser Bewegung an. Schrieber sah sie dort als 15-jähriger zum ersten Mal, nahm aber erst vier Jahre später brieflichen Kontakt zu ihr auf mit der Bitte,
H 5,H 6 sie zeichnen zu dürfen. So entstand 1926 das erste Bildnis Hildegard Schriebers sowie das ihrer Mutter.

1917, Schrieber war erst zehn Jahre alt, starb der Vater. Die erwachsenen Töchter übernahmen den Unterhalt der Familie.
Von 1923 bis 1924 absolvierte Schrieber eine Ziselleur-, Gold- und Silberschmiedelehre[1]. Sie half ihm in den Jahren 1933 bis 1940 den Lebensunterhalt zu sichern. Von 1924-1928 und dann wieder von Mitte 1929-1930 besuchte er die Kunstakademie Düsseldorf.

Pläne zu einem Architekturstudium hatten zu der Unterbrechung geführt. Er besuchte ein Abendgymnasium, um das erforderliche Abitur nachzumachen[2]. Das Praktikum absolvierte er im Hoch- und Tiefbau.
Während seiner Akademiezeit war Schrieber zunächst Schüler bei Thorn-Prikker, den er stets als "seinen" Lehrer bezeichnete, ab 1926 bei dessen Nachfolger Heinrich Campendonk, der die Klasse für Mosaik, Wand-

1) Vgl.D.Biewald, Ludwig Gabriel Schrieber. Zum Sehen geboren, in: Berliner Künstler im Gespräch mit mir. Bd. 1. Berlin und Herford 1973, S.126:"Schon den 16-jährigen Schüler drängte es, was er sah in Form umzusetzen: er kam zu seinen Eltern (der Vater starb nach Angaben von Frau Hildegard Schrieber bereits 1917, Anm.d.Verf.) mit dem Wunsch, Bildhauer werden zu wollen! Zur soliden Ausbildung eines Bildhauers gehörte damals zunächst eine handwerkliche Lehre, und so ging Schrieber in Düsseldorf in eine Ziselleurlehre. Nach einem Jahr war ihm das rein Handwerkliche nicht mehr genug, und er zog in die Kunsthochschule um, ging zu dem ihn begeisternden Thorn-Prikker."

2) Vgl.handschriftl. Lebenslauf vom 9.7.51:"...Besuch eines Abendgymnasiums bis zur Abiturreife." Ob die Abiturreife tatsächlich erlangt wurde, ist der Verf. nicht bekannt. Das Architekturstudium wurde aber wohl nicht durchgeführt.

und Tafelmalerei leitete[1]. Schrieber erhielt also keine Ausbildung zum Bildhauer, wie er es schon früher gewünscht hatte[2]. Seinen eigenen Angaben zufolge fand er an der Akademie keinen Bildhauerlehrer, zu dem es ihn hinzog[3]. Die Kunstakademie Düsseldorf war auch 1924 noch mehr Malerakademie[4].
Schriebers Studien an der Akademie beschränkten sich auf das Arbeiten in der Malklasse - kunsttheoretische Vorlesungen soll er nicht besucht haben[5], wohl aber die großen Düsseldorfer Ausstellungen, in denen sich die europäische, insbesondere die französische Avantgarde zu dieser Zeit noch präsentieren konnte[6].

1) Vgl.A.Klapheck, Die "goldenen" zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S.155

2) Vgl.Anm. 1 S.15

3) gegenüber Frau Itta Schrieber erwähnt

4) Die tabellarische Aufstellung der unter den verschiedenen Direktoraten berufenen Lehrkräfte, wie sie R.Klapheck in"Die Kunsthochschule von heute", Düsseldorf, Januar 1932, macht, zeigt, wie wenige Bildhauer im Gegensatz zu Malern und Architekten an der Akademie lehrten.
Vgl.ferner W.F., Maler und Bildhauer, Zeitungsartikel, O.u.J. unbekannt:"Ursprünglich wollte er Bildhauer werden. Doch zu jener Zeit - es war 1924 - war es mit der Bildhauerei in der Düsseldorfer Akademie schlecht bestellt. So entschloß sich der 17-jährige Ludwig Gabriel Schrieber zur Malerei.", und H.Schrieber in einem Brief vom 30.8.1982 an die Verf.:"Er hatte immer den Wunsch, Bildhauer zu werden. Es fehlte dazu einfach Geld, um Materialien (Holz und Stein) zu kaufen. Lud war arm, aber er war auch beseligt von seiner Malerei, arbeitete voller Freude und Hingabe."

5) nach Angaben von H.Schrieber

6) 1922 "Erste Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922" vom "Jungen Rheinland" im Hause Tietz ermöglicht und ausgerichtet; 1927 und 1929 Ausstellung André Derain bei Flechtheim u.a.

Frau Marie Schuster, eine mütterliche Freundin und Mäzenin, die ein von Otto Bartning erbautes Haus in Wylerberg bewohnte, besaß eine Sammlung Weltkunst, die sie Schrieber zugänglich machte[1].

In den Ausbildungsjahren entstanden neben mehreren Bildnissen der Familienangehörigen in Öl und Tempera auch große Kartonbilder vielfiguriger Szenen[2], sowie Bildniszeichnungen[3].

Bereits 1925 wurde Schrieber Mitglied der Künstlergruppe "Junges Rheinland"[4]. Mit ihr stellte er erstmals 1925 in der "Berliner Sezession" aus. Vorausgegangen war im gleichen Jahr die "Große Kunstausstellung Düsseldorf", an der sich Schrieber mit einem "Herrenporträt" betitelten Bild beteiligte[5].

1) nach Angaben von H.Schrieber und I.Schrieber. Dort entstanden auch bei wochenlangen Gastaufenthalten die ersten Aquarelle.

2) H.Schrieber erinnert sich an eine Verabschiedungsszene von in den Krieg ziehenden Soldaten,die wie "gebildhauert" aussah. M.Schuster besaß eine Reihe Bilder von Schrieber,sie sind aber alle in den letzten Kriegstagen zerstört worden,wie von I.Schrieber durch Nachforschungen festgestellt wurde.

3) Während von den frühen Bildern wenig erhalten ist - eine Rolle für Schrieber sehr wichtiger Arbeiten ging bei einem Luftangriff verloren - existieren von den Bildniszeichnungen noch viele - vgl. Werkverzeichnis der Zeichnungen.

4) Zum "Jungen Rheinland" vgl. K.Koetschau. Das Junge Rheinland, in: Die Rheinlande, 29. Bd. 1919, Düsseldorf, sowie die Zeitschr. Das Junge Rheinland, H.1-8, Okt. 1921 - Mai 1922 und A.Klapheck, Mutter Ey - Eine Düsseldorfer Künstlerlegende, Düsseldorf 1958

5) Vgl. Kat. zur Ausst."Große Kunstausstellung Düsseldorf 1925". Von dem Bild existiert nur noch eine Fotografie.

Als sich das "Junge Rheinland" auflöste, wurde Schrieber Mitglied der "Rheingruppe", mit der er mehrmals ausstellte[1]. 1929 stellte er erstmals mit der "Rheinischen Sezession" aus[2].
Bereits in die Studienzeit fielen Reisen nach Holland, Belgien und Frankreich. Der Direktor der Akademie,Walter Kaesbach,finanzierte Schrieber eine Reise nach Antwerpen, um dort Fouquets "Madonna von Melun" zu sehen. In Frankreich begegnete er der gotischen Portalplastik, die Zeit seines Lebens seine größte Bewunderung erfuhr.
Wie schon oben angedeutet, erhielt Schrieber während seiner Ausbildung und über diese hinaus Förderung durch Walter Kaesbach[3]. Dieser vermittelte ihm ein Atelier im sogenannten 'Hungerturm', wo die Meisterschüler wohnten und der Asta sein Büro hatte[4]. Zeitweise teilte er sich das Atelier mit dem Freund und Maler Hermann Josef Tenholt[5]. Schriebers Mitschüler in der Campendonk-Klasse waren u.a. Wilhelm Teuwen, Ferdinand Macketanz und Ernst Oberhoff[6]; daneben bestanden enge Beziehungen zu Bruno Goller, Günter Grote, Hermann Josef Tenholt, Rudolf Stuckert und Hans Hoffacker.

1) Vgl. zur Aufspaltung des "Jg.Rhl.", Führungshefte des Stadtmuseums Düsseldorf, Düsseldorf im 20. Jahrhundert. I Die Kunsthändlerin Johanna Ey und ihr Freundeskreis.

2) Zur "Rheinischen Sezession" vgl. den Exkurs zur "Neuen Rheinischen Sezession"

3) Zu Dr. W.Kaesbach vgl. A.Klapheck, 1973

4) dies. 1973, S. 159

5) Die Rückseite einer Fotografie des Bildausschnitts "Bildnis eines Knaben" von 1927 trägt den handschriftlichen Vermerk Schriebers: Hungerturm N.12, sowie neben anderem Unleserlichen: ten Holt. den 10.7.27

6) A. Klapheck, 1973, S. 155

1930 schloß Schrieber sein Studium an der Akademie als Meisterschüler ab und arbeitete fortan als freier Maler. 1932 stellte er zum ersten Mal in Essen mit dem "Deutschen Künstlerbund" aus.
Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gab es auch für Schrieber mit drei Ausnahmen keine Ausstellungsmöglichkeiten mehr. 1937 konnte er in der Düsseldorfer Galerie Rudi Stuckert seine Bilder vorstellen, sowie im niederländischen Den Haag[1]. 1942 hatte Günter Franke in München eine Einzelausstellung ermöglicht - Franke gehörte zu jenen Galeristen, die trotz Verbots "Entartete" im Hinterzimmer ihrer Galerie zeigten.
1940 wurde Schrieber aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen, nachdem ihm bereits 1935/36 die Künstlerhilfe entzogen worden war. In den Jahren 1933-40 sicherten ihm Schmuckarbeiten und private Aufträge für Glasfenster den Lebensunterhalt[2]. Das letzte Ölbild vor 1940 läßt sich nach Schätzung von Hildegard
G 24 Schrieber auf 1937 datieren; es stellt ihr Bildnis dar. Aquarelle entstanden noch 1938, Bildniszeichnungen 1937 und 1940.

Um 1936 erhielt Schrieber einen Auftrag für ein Wandbild für eine Duisburger Schule durch den Architekten und Freund Jonas. Es wurde auch ausgeführt, ging aber mit der Zerstörung der Schule verloren. Es zeigte, wie eine Fotografie belegt, eine Szene spielen-
G 21 der Kinder.
Im Nachlaß des Architekten Jonas fand sich eine Fotografie vom Innenraum der Kirche in Beekerwerth. Über dem Altar befindet sich ein Wandbild mit der Darstellung des thronenden Christus. Es handelt sich dabei aber wohl um einen nicht ausgeführten Entwurf Schriebers[3].

1) Nähere Angaben zum Ausstellungsort konnten nicht mehr festgestellt werden.
2) Vgl. G 73,
3) nach schriftlicher Mitteilung von Elisabeth Renner

1940 heiratete Schrieber seine erste Frau Hildegard. 1941 wurde die Tochter Hille geboren.
Im Oktober 1940 wurde er eingezogen, zunächst nach Frankreich und Belgien[1], dann nach Griechenland, wo er als Kanonier an der Invasion der deutschen Truppen teilnahm[2]. Von einer Gruppe von Offizieren wurde er in die Nachhut bestellt, "um als Künstler die Schätze Griechenlands zu zeigen und zu interpretieren[3]. Aus Briefen an Günter Grote geht hervor, daß er das Land "unmalerisch" fand: "Müßte ich hierbleiben, so würde ich Plastiken machen", teilte er sich dem Freund mit[4]. Die Akropolis, Delphis Ruinen und Museen waren ihm ein "Erlebnis". "Besonders Delphi in dem großartigen Parnassosgebirge. Und die wundervollen, starken Plastiken dort im Museum"[5]
In Griechenland entstand eine Reihe von Landschaftszeichnungen.

H 207-217

Daß sich Schrieber während seines Kriegsdienstes mit dem plastisch gestalteten Menschenbild befaßte, scheint weniger überraschend, wenn man sich seinen ursprünglichen Wunsch, Bildhauer zu werden, in Erinnerung ruft. Die äußeren Umstände, der Ort und vielleicht auch das dichte Zusammensein mit Menschen, waren wohl nur letzter Anstoß für die Hinwendung zur Plastik[6].

S.2

1) Vgl. C.Grützmacher, Das Werk von Ludwig Gabriel Schrieber. Versuch einer Darstellung, unveröffentl. Manuskript, o.O.o.J.
2) Vgl. G.Grote, Chronometer, unveröffentl.Entwurf S.28, Brief vom 10.6.1941:"Ich schieße im Verein von 9 weiteren Kanonieren mit der Kanone."
3) D. Biewald, 1973, S. 126
4) G.Grote, a.a.O.S. 28
5) ders., a.a.O.S. 29
6) I.Schrieber: Der Mensch war ihm Anlaß zur Plastik.

So heißt es in einem Brief vom 7.4.1942:"Du weißt von meiner Neigung zur Plastik. Holz gibt es dort (in Finnland, Anm. d.Verf.[1]) ja viel, und ein Messer läßt sich auch auftreiben. Also versuche ich mich auch im Schnitzen."[2]. Tatsächlich entstand die erste Plastik Schriebers 1941 im Lazarett Kirkenes[3]. "Neben ihm liegt ein verwundeter Gebirgsjäger, der Holzrahmen für die Kameraden schnitzt. Er bittet Schrieber, ihm seine Rahmen anzumalen. Dieser borgt sich ein Schnitzmesser aus und es entsteht die erste Plastik: ein Mädchen, die "Kleine Schreitende" von 1941."[4]. Neben diesen Schnitzarbeiten entstanden Aquarelle und Zeichnungen der finnischen Landschaft, die nach Schriebers eigenen Worten "geformt" sein will[5]. "Auch zwingt sie zum Abstrakten. Sie sollte der Taufort für junge Maler werden."[5]. Im Sommer 1942 schnitzte Schrieber zwei weitere Figuren, über deren Verbleib jedoch nichts bekannt ist[6].
Die für die meisten Künstler verlorene Zeit der Kriegsjahre brachte Schrieber in Kontakt mit der europäischen Kunst. Wie er in Griechenland die Museen von Delphi besichtigt hatte, so fuhr er während seiner Gefangenschaft im englischen Lager Ascot[7] "in Begleitung eines englischen Offiziers

1) Von Griechenland war Schrieber an die Eismeerfront strafversetzt worden. "Sein Vorgesetzter, wohl Hauptmann, rettete ihn so vor Schlimmerem, da er sich durch Äußerungen unliebsam gemacht hatte, auch nachts mit Kameraden das Feuer auf den Mond eröffnete." I.Schrieber

2) G.Grote, a.a.O.S. 33

3) Schrieber hatte sich einen Abszeß zugezogen.

4) D.Biewald, 1973. S. 129 - Gleichzeitig entstand die "Kleine Sitzende", die er aus einem Gewehrkolben schnitzte; dies läßt sich an der Plastik nachvollziehen.

P 2

5) G.Grote, a.a.O.S. 32

6) ders., a.a.O.S.35

nach London, um sich Malmaterial zu besorgen und die Museen zu sehen."[1]. Außerdem brachte diese Zeit für Schrieber die entscheidende Wendung zur Plastik. Als er im Mai 1946 aus englischer Gefangenschaft an den Rhein zurückkehrte, brachte er mehrere Holzfiguren mit, zum Teil noch unfertig, daneben zahlreiche Aquarelle aus Finnland, Norwegen und England, sowie Landschafts- und Bildniszeichnungen.

A 5-26
H 207-227
H 31-38

In den ersten Nachkriegsjahren widmete sich Schrieber neben der Bildhauerei wieder intensiv der Bildnismalerei. Daneben entstanden weitere Aquarelle und Zeichnungen. Er wohnte jetzt in der Amsterdamer Straße, in einer Dachgeschoßwohnung. Sie war Wohn- und Arbeitsstätte zugleich. Schrieber arbeitete meist nachts, wenn Frau und Kind schliefen. Da es keine Staffelei gab, mußten die Bilder an die Wand gehängt werden[2].

Schrieber setzte sich nun auch theoretisch mit der Malerei auseinander. Auf 1946/47 läßt sich seine einzige schriftlich festgehaltene, theoretische Überlegung mit der Überschrift "Fläche Form Farbe" datieren[3]. Sie leitet sich aus der Beschäftigung mit Juan Gris' Aufsatz "Über die Möglichkeiten der Malerei" ab, der bereits 1925 im "Querschnitt" abgedruckt worden war[4].

7) der Vorseite: Im Lager Ascot wurden nachweisliche Gegner des Nationalsozialismus gesammelt - I.Schrieber

1) I. Schrieber

2) I.Schrieber

3) Schrieber hat fast nichts schriftlich festgehalten, er war schreibfaul - Dr. G.Hirtz. Um so wertvoller waren für die Verf. die erhaltenen Briefe der Jahre 1941-46 (Kriegsjahre) und 1950-53 (erste Berlinjahre). Sie gehören zu den wenigen Quellen, die konkret etwas von Schriebers Ansichten mitteilen.

4) Zs. Querschnitt,H.I,Jan.1925,S.32-4o,Berlin 1925

1948 hatte Schrieber seine erste Einzelausstellung nach dem Krieg in der Kölner Galerie Rusche. Gezeigt wurden dort ausschließlich Aquarelle.
1949 wurden erstmals im Wuppertaler Studio Rasch die Plastiken öffentlich gezeigt, anschließend in Düsseldorf bei Vömel. Das Museum Wuppertal-Elberfeld kaufte ein Aquarell, das Wallraf-Richartz-Museum Köln die Plastik "Hockende". Drei Ölbilder erwarb das Land Nordrhein-Westfalen.
1949 gründete Schrieber als Abspaltung von der "Rheinischen Sezession" die "Neue Rheinische Sezession"[1)].
1951 erhielt er in öffentlicher Anerkennung den Corneliuspreis der Stadt Düsseldorf für Plastik. Dies sowie mehrere Ausstellungen mit der "Neuen Rheinischen Sezession" im In- und Ausland haben im gleichen Jahr zur Berufung an die "Hochschule für bildende Künste" Berlin beigetragen[2)].

1) Vgl. dazu den Exkurs zur "Neuen Rheinischen Sezession"

2) Vgl. Karl Otto, 1960:"Schon in den ersten Jahren nach 1945 konnten bedeutende Berliner Maler und Bildhauer der älteren und jüngeren Generation als Lehrer für die Hochschule gewonnen werden. Rückschauend darf man behaupten, daß Berlin etwa mit dem Jahre 1950 für die bildenden Künste seinen repräsentativen Schwerpunkt bereits in der Hochschule besaß... Die Westberliner Hochschule für Bildende Künste ...entwickelte sich nach 1945 wiederum zur größten deutschen Kunsthochschule. Dabei gelang es, der Hochschule einen Rang zu verleihen, wie er im Verhältnis zum zeitgenössischen künstlerischen Geschehen in diesem Jahrhundert noch nicht gegeben war." - Karl Otto war als Nachfolger von Karl Hofer Direktor der HfbK Berlin.

Beziehungen zu Berlin hatten bereits seit der Ausstellung mit dem "Jungen Rheinland" in der Berliner Sezession 1925 bestanden[1]. Die "Neue Rheinische Sezession" führte Schrieber 1951 nach Berlin. Die endgültige Übersiedlung erfolgte dann mit der Berufung an die HfbK[2]. Zunächst erhielt Schrieber eine Berufung als Dozent für das Fach "Plastisches Gestalten" in der Abteilung Kunstpädagogik[3]. Fürsprache für die Berufung an die HfbK unter der damaligen Leitung von Professor Karl Hofer erhielt Schrieber durch den bereits früher als Förderer in Erscheinung getretenen ehemaligen Direktor der Kunstakademie Düsseldorf, Dr. Walter Kaesbach, durch den Direktor des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Gurlitt, und durch den Direktor der "Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf", Professor Kamps. Ferner setzten sich Ernst Schumacher, mit dem Schrieber befreundet war, sowie Karl Schmidt-Rottluff sehr für die Berufung ein[4].

1) Vgl. D. Biewald, 1973, S.131:"... 1937 hatten ihn die Berliner Hartung und Bontjes van Beek in Düsseldorf aufgesucht und mit ihm im weinseeligen Zustand auf einer Bank auf der "Kö" ihrem gemeinsmen Unmut über das Nazireich durch Absingen der Internationalen Luft gemacht..."

2) Die Enttäuschung über die Ablehnung einer Wandintarsie für die Eingangshalle der 'Deutschen Edelstahlwerke' erleichterte den Abschied von Düsseldorf - Dr. G. Hirtz. Auch im privaten Bereich hatte es Veränderungen gegeben, die den Abschied von Düsseldorf begünstigten: Schrieber hatte seine zweite Frau Itta kennengelernt - das Verhältnis zu einigen Freunden hatte darunter gelitten.

3) Vgl. dazu und zum Folgenden die Personalakte Schriebers im Archiv der HfbK Berlin

4) I. Schrieber

Von Georg Tappert, dem Abteilungsleiter, ging ein Empfehlungsschreiben an Karl Hofer, in dem Schriebers Vielseitigkeit lobend hervorgehoben wird[1]. Auch Wernher Witthaus, der Generalsekretär des "Deutschen Werkbund", unterstrich in einem Schreiben vom 5. Juli 1951 an Georg Tappert die "Vielseitigkeit" und die "handwerkliche und künstlerische Gewissenhaftigkeit" Schriebers[2].

Schrieber trat mit seiner Anstellung, zunächst auf Probezeit für zwei Semester, die Nachfolge des ausgeschiedenen Professor Waldemar Grzimek an und setzte sich damit gegen seine Mitbewerber Gerhard Schreiter und Karl Ehlers durch.

1953 wird Sohn Simon geboren, der in den 80er Jahren nach einem Medizinstudium bei Joachim Schmettau in Berlin Bildhauerei studiert.

Zum Freundeskreis unter den Kollegen an der HfbK gehörten der Bildhauer Karl Hartung und der Maler Hermann Bachmann, den Schrieber als Künstler "sehr schätzte. Er schickte die Malschüler, die seine Klasse beendet und verlassen hatten, in die Klasse zu Bachmann, dies vor allem im letzten Jahr 1975"[3].

1) Brief vom 6.7.1951, Personalakte:"... Schriebers Vielseitigkeit: Holz- und Metallplastik, umfangreiche Betätigung auf dem Gebiete der angewandten Kunst bieten vielfältige Ergänzungsmöglichkeiten für unsere Lehrfächer, insbesondere auch für die Werktätigkeit an meiner Abteilung."

2) Brief vom 5.7.1951, Personalakte - der Grund für die Hervorhebung des "vielseitigen technischen Könnens" war der, daß die Stelle mit dem "Werken" gekoppelt war. Dieses wurde aber 1952/53 zu einem eigenständigen Gebiet - I. Schrieber

3) I. Schrieber brieflich 2.2.1983

Mit Ernst Schumacher führte Schrieber in der zweiten Hälfte der 50er Jahre Gespräche über Malerei. Zu Heinz Trökes unterhielt er freundschaftliche Beziehungen. Mit dem Schriftsteller Gottfried Benn setzte er sich in mehreren Gesprächen über die Thematik von dessen Aufsätzen "Bezugssysteme" und "Können Dichter die Welt ändern?" (1930)[1] auseinander.
Erwähnenswert für die Hochschullaufbahn Schriebers erscheint dem Verfasser die zusätzliche Übernahme einer Malereiklasse Anfang der 60er Jahre[2], sowie die Ernennung zum stellvertretenden Direktor im Februar 1966 und die Mitte 1968 erfolgte Ernennung zum "amtierenden" Direktor[3], erwähnenswert deshalb, weil die mit diesen Aufgaben verbundene Arbeit das künstlerische Schaffen Schriebers notwendigerweise zahlenmäßig einschränkte.
Ab 1971 bis Ende 1973 war Schrieber nebenamtlicher Direktor der HfbK. Er wäre zum Sommersemester 1975 emeritiert worden[4]. In das Jahr 1973 fiel ein dreimonatiger Aufenthalt in Rom als Ehrengast der Villa Massimo.

1) Nach Mitteilung von Dr.G.W.Hirtz, der den Eindruck hat, daß Schrieber diese Gespräche als sehr wichtig empfand. Frau Itta Schrieber teilt diese Auffassung jedoch nicht. Beide Aufsätze erschienen in der Benn-Ausgabe von Dieter Wellershoff in 4 Bdn, Wiesbaden 1962-66

2) C.Grützmacher, a.a.O.S. 3

3) Schrieber übernahm damit die Stelle von Karl Otto, der wegen Krankheit seinen Dienst nicht mehr wahrnehmen konnte - I. Schrieber

4) I. Schrieber, brieflich 2.2.1983

Dienten die ersten 25 Jahre seiner künstlerischen Laufbahn der Selbstfindung und autodidaktischen Entwicklung zum Bildhauer, so bestätigten die knapp 25 Jahre, die Schrieber in Berlin wirkte, sein Können: einerseits durch die skizzierte Hochschullaufbahn, andererseits durch zahlreiche Ausstellungen. Zunächst waren dies die großen Kollektivausstellungen des "Deutschen Künstlerbund"[1)], der Frühjahrsausstellungen der"Kestner-Gesellschaft Hannover", der "Großen Berliner Kunstausstellung" und der "Großen Münchner Kunstausstellung".

1961 erhielt Schrieber seine erste Einzelausstellung in Berlin im Haus am Waldsee mit Plastiken und Bildern. Es folgten Einzelausstellungen 1964 im "Kunstverein Karlsruhe", 1968 im "Kunstverein Hannover" und 1971 in der Berliner Galerie André.
Die umfassendste Ausstellung, 1975, bereitete er noch selbst vor. Sein Tod am 16. April 1975 in Nesselwang, Allgäu, ließ sie zur Retrospektivausstellung werden. 1976 wurde sie von der "Städtischen Kunsthalle Düsseldorf" übernommen. 1977 stellte der "Neue Berliner Kunstverein" Schriebers aquarelliertes Werk neben Zeichnungen aus Griechenland und Finnland nahezu geschlossen aus.
Auch nach seinem Tod nehmen Ludwig Gabriel Schriebers Werke ihren Platz in aktuellen Ausstellungen, besonders zur deutschen Plastik nach 1945, ein.

1) Der Ausstellungskat. der 7. Ausstellung 1957 führt Schrieber als Jurymitglied auf, der der 18. in Bonn 1970 als geschäftsführenden Vorstand, Jurymitglied und Mitglied der Hängekommission. Zeitweise war Schrieber auch 2. Vorsitzender des "Deutschen Künstlerbund" - I. Schrieber
Seit Beginn der 50er Jahre war Schrieber ferner Mitglied der Berliner Neuen Gruppe, mit der er an zahlreichen Ausstellungen teilnahm.

2.2. Zur Persönlichkeit Schriebers

Bei dem Versuch, ein Bild von der Persönlichkeit des Menschen und Künstlers Schrieber zu erstellen, stützt sich die Verf. vorwiegend auf mündliche Aussagen von Freunden und Schülern. Daneben stand ihr ein unveröffentlichtes Manuskript von Professor Günter Grote zur Verfügung, in welchem der Freundeskreis Düsseldorfer Künstler und Gleichgesinnter der Jahre 1933-1945 vorgestellt wird. Ein Nachruf von Günter Grass konnte nur ergänzend, da aus literarischer Sicht verfaßt, herangezogen werden.

Selbstdarstellungen

Als Ausgangspunkt für eine Annäherung an die Person Schrieber sollen zunächst seine Selbstdarstellungen betrachtet werden. Die früheste datiert auf das Jahr
G 3 1925. Es handelt sich um ein nicht mehr existierendes Ölbild, das 1925 unter dem Titel "Herrenporträt" auf der "Großen Kunstausstellung Düsseldorf" ausgestellt war. Es zeigt einen jungen Mann - Schrieber war erst 18 Jahre alt - mit Schnurrbart und Ansatz zu Kinn- und Backenbart. Die Gesichtszüge sind leicht verschwommen, der Kopf selbst aber, klar umrissen, ist kantig und fest. Etwa 5 bis 10 Jahre später sieht
G 20 sich Schrieber in dem Ölbild "Paar" als melancholisch oder auch symbolträchtig aus dem Bild blickenden Mann mit steiler Nase, die Flügel weit gebogen, die weichen Lippen aufgeworfen.

Die Darstellung festigt sich mit dem Selbstbildnis
G 16 von 1936, auf dem sich Schrieber als Herr mit Hut vorstellt. Bei aller beibehaltener Weichheit und Melancholie des Ausdrucks durch Mund und Augen, weisen die gratig geformte Nase, die kantigen Augenhöhlen und das feste Kinn auf eine ernsthafte, strenge Persönlichkeit hin, die nicht mehr als jugendlich im Sinne von unbeschwert bezeichnet werden kann.

G 31 Das Selbstbildnis von 1947 zeigt ihn dem früheren gegenüber unverändert.

Den besten Eindruck gibt aber zweifellos das Selbst-

P 111 bildnis in Bronze von 1972.

Die Büste mit lose verschränkten Armen zeigt Schrieber mit kantigem, mächtigen Schädel, über dem sich die glatte Haut spannt. Die steile Nase scharfgratig geschnitten, hat dabei weichgeschwungene Flügel. Auch der geschlossene Mund ist dicklippig weich. Der auf einen unbestimmten Punkt gerichtete Blick aus leicht herabgezogenen Augen kennzeichnet ihn als nachdenklich, vorausschauend. Die Haltung der Arme mit kräftigen, dabei feinnervigen Händen hält die nach vorndrängende Gestalt zurück. Wie bei den gemalten Bildnissen liegen Energie und Strenge mit Zartheit und Zurückgenommenheit, auch Ruhe, im Widerstreit.

Günter Grass äußerte sich zum Erscheinungsbild Schriebers: "Beschrieben sah Lud so aus: Wie gegen starken Wind angehend. Wenn er Räume betrat: vorbeugend grimmig. Stirn und Backenknochen gebuckelt, doch alles fein ziselliert. Die Augen gerötet, weil ja Gegenwind herrschte zu jeder Zeit. Zart um Mund und Nasenflügel. Immer noch Jüngling und wie seine Aquarelle: keusch. Er sah sich, wie eine Bronzeskulptur nachweist, womöglich als Abt oder karolingischer Bischof oder Märtyrer, noch immer nicht kanonisiert: nach innen genommen, unnahbar, legendär."[1)].

Aus den Gesprächen, die die Verf. mit den Schrieber nahestehenden Personen führte, hebt sich vor allem der ungeheure Wissensdurst und die daraus resultierende Belesenheit als bemerkenswerte Eigenschaft Schriebers hervor.

[1)] Günter Grass, 1975

Günter Grass weiß zu berichten, daß Montaigne und Diderot zu seinem Lesestoff gehörten, daß er Hölderlin zitierte. Georg Hirtz verweist auf die Ethik Spinozas und auf Meister Eckhardt, auf den sich Schrieber ausdrücklich in seiner Abhandlung "Fläche Form Farbe" bezieht. Michael Schoenholtz erinnert sich an Schriebers Vorliebe für Rabelais und Stifter und an seine Begeisterung für Goethe. Sealsfilds "Kajütenbuch" soll zu seiner Lieblingslektüre gehört haben.
Die Jahre 1933-40, in denen er nicht am öffentlichen Kunstleben teilnehmen konnte (Ausstellungsverbot), nutzte Schrieber zu ausgedehnten Bibliotheksbesuchen. Er las dort Kleist und Dostojewski, den er jedoch später verwarf. Die Beschäftigung mit geschichtsbezogenen Werken bildete und förderte sein ausgeprägtes Bewußtsein von den Zusammenhängen der Weltgeschichte. In ihr fanden auch die großen Kirchenlehrer ihren Platz.
Schriebers besondere Anhängerschaft galt Augustinus und Thomas von Aquin.
In Thomas' Abhandlung über 'Das Sein und das Wesen' fand er "die Bestätigung einer seinen ähnlichen Entwicklung in der Grundüberzeugung"[1].
Das "Tun und das Sein" - Schriebers Lieblingswörter[2] - gehörten für ihn untrennbar zusammen. So heißt es in einem Brief vom 2.6.42 aus Nordseter:"Mein Sein hier ist ein stetes Verlangen etwas zu tun, etwas zu gestalten..."[3].
"In Gedanke, Sein und Tat" suchte er "den Kontakt mit der konkreten Wirklichkeit"[4]. Im Widerspruch zu "streng rational orientierten, sozialen Wünschen"stand

[1] G.Grote, Chronometer, unveröffentl.'Entwurf', S.3
[2] G.Grass, 1975
[3] G.Grote, a.a.O.S. 34
[4] ders. a.a.O.S. 3

die"tiefe metaphysische und religiöse Unruhe"[1], die Schriebers Wesen mitbestimmte.
Zu den Schriften, die er ständig bei sich führte und die ihm Kraft besonders während seines Kriegsdienstes gaben, gehörten die 'Pensées' von Pascal[2].
Rationales Denken und Wirklichkeitsbezogenheit auf der einen Seite, das Wissen um Reiche jenseits der sinnlichen Wahrnehmung auf der anderen, ließen in ihm den Wunsch wachsen nach einer "harmonischen Verbindung von Natur und Übernatur, sozusagen von Heldentum und Heiligkeit"[3]. Diese Verbindung bedeutete ihm "die größte Schönheit, die Vollendung des Menschen"[3].
Dem in der Kultur- und Weltgeschichte so bewanderten Schrieber gelang es, Brücken zu schlagen von der Vergangenheit zur Gegenwart . Für ihn existierte eine "geschichtliche Einheit" des "Okzidents"[5]. Aber auch auf geistiger und seelischer Ebene träumte er von einer grenzüberschreitenden Einheit:"so sprach er vom 'Burgundischen Kreis', 'einem utopischen Großburgund'"[6]. Die Kenntnis der Geschichte Frankreichs - seine Vorliebe galt dem Frankreich des gotischen Geistes und damit des gotischen Christentums[7] -

1) ders.a.a.O.S. 10
2) Vgl. Brief vom 26.6.42 bei G.Grote, a.a.O.S. 34: "Aus dem Urlaub nahm ich Pascals 'Pensées' mit. Dies ist gut, doch um so schwerer ist das gezwungene Sein..." und mündl. Aussage von Dr.G.Hirtz
3) Vgl.G.Grote, a.a.O. S.9:"Er fühlte sich in der Kontinuität mit den Menschen der frühen Zeitalter, aber vollständig in dieser Zeit, aller Geschichte in sich bewußt, auch ein Descartes hatte darin seine Stelle".
5) G.Grote, a.a.O.S. 3
6) ders. a.a.O.S. 9
7) nach mündlicher Aussage von Dr. G.Hirtz

führte ihn zu der Einsicht, daß zwischen dem Sozialismus und dem Christentum eine Übereinstimmung bestehe[1].

Aus einem stark religiös geprägten Elternhaus stammend - Schriebers Vater war zum Katholizismus konvertiert, er selbst gehörte als Schüler dem 'Quickborn', der katholischen Jugendbewegung um Romano Guardini, an[2] - bestimmte die Religion nicht nur Sein und Handeln des Menschen Schrieber, die Beschäftigung mit ihr begleitete auch seine ganze künstlerische Laufbahn[3].

1) Vgl. G.Grote, a.a.O.S. 3:"Schrieber deckte die Absurdität jener gegnerischen Thesen auf, welche die Geschichte Frankreichs um 1789 endigen und beginnen lassen: in seinen Augen dauerte dieselbe Geschichte weiter, vom christlichen, populären Königtum des Hl. Ludwig und Jeanne d'Arcs, bis zum Frankreich der großen Revolution, dem Frankreich der freiheitlichen Mystik. Darum gab es bei ihm die spontane Übereinstimmung zwischen einem Sozialismus und dem auf einer Gemeinschaft der Heiligen fußenden Christentum."

2) Bei Romano Guardini fand Schrieber wohl auch die Bestätigung für die Richtigkeit der eigenen Weltanschauung, der Überzeugung von einer bestehenden Ordnung, die alles Dionysische zügelt, um zu einer harmonischen Ganzheit zu gelangen. Bei Guardini heißt es:"Die Weltanschauung sieht jedes Ding von vornherein 'ganzhaft'. Sieht es als Ganzheit in sich selbst und als in eine Ganzheit eingefügt... Diese Ganzheit, diese 'Welt' ist ..., kein Endergebnis, das herauskommt, sobald alle Teile erfaßt sind, sondern von vornherein da ...' Welt (ist) kein verlorener Rückstoß, sondern geordnetes Kraftgebilde." R.Guardini, Vom Wesen katholischer Weltanschauung, in: Die Schildgenossen 4, 1923, S.67

3) Vgl. P 3, 4, 42, 48, 52-55, 91, 107

Schriebers tiefe Religiosität ließ ihn die katholischen Dogmen anerkennen - er war ein absoluter Gegner der Reformation[1] - auf der anderen Seite aber "führte (er - Anm. d.Verf.) Krieg gegen die Feinde der Freiheit unter allen ihren Formen ..."[2].
Seine kämpferische Natur, die zuweilen auch in Handgreiflichkeiten gegenüber Andersdenkenden ausschlug[3], sein Engagement wurde auch in Zeiten politischer Unruhe Ende der 6oer Jahre an der HfbK Berlin deutlich. In der Erinnerung Hann Triers, der zur gleichen Zeit wie Schrieber an der Hochschule lehrte, ist dieser "keiner Diskussion, keinem Geplänkel mit Polizei, Studenten oder wem immer ausgewichen"[4]. Im Vertrauen auf die Demokratie war sein Kampf jedoch der gegen Windmühlen: die Bürokratie siegte, setzte Verwaltungsfusionen gegen den Willen der betroffenen Mitglieder der Schulen durch[5]. Diese Niederlage war

1) nach mündlicher Angabe von Dr. G.Hirtz

2) G.Grote, a.a.O.S. 10 - darin läßt sich ein Grund für seine kurze Mitgliedschaft in der KPD finden. Zur KPD-Mitgliedschaft vgl. N.Strathmann, Sich umschauen ... Schriebers bildhauerisches Werk, in Zeitung, Titel unbekannt, 18.12.75 und I.Schrieber: "Er war Mitglied der KPD von 1927-1932, trat aus nach einem Treffen der Funktionäre in Wuppertal mit einer Rede Ulbrichts."

3) Vgl. G.Grote, a.a.O.S. 10:"Ich erinnere mich noch, als er ohne jedes Bedenken Robert Pudlich niederschlug, der sich mit dem NS arrangiert hatte ..."

4) Hann Trier, Brief vom 2.7.83 - konkrete Äußerungen zur hochschulpolitischen Tätigkeit Schriebers waren der Verf. nur bedingt zugänglich: Archivmaterial ist nach schriftlicher und mündlicher Auskunft durch die ZHB nicht vorhanden; die damalige Sekretärin Schriebers möchte sich nach Mitteilung durch die Hochschule über dessen Hochschultätigkeit nicht äußern. I.Schrieber äußerte, Schrieber habe nach Beendigung seiner Hochschultätigkeit alle diesbezügliche Korrespondenz aus "Abneigung gegen Sammeln von Dingen dieser Art""vernichtet".

5) H. Trier, a.a.O.

für Schrieber, den Günter Grass "urchristlich naiv"[1] nennt - auch Joachim Schmettau spricht von einer positiven Naivität[2] - eine große Enttäuschung. Schrieber wußte um die "eigentliche Doppelstellung des Menschen", seine "Größe und Niedrigkeit"[3], dabei versuchte er, den Wert des Menschen hervorzukehren[4]. Worauf es Schrieber anzukommen schien, war, daß "jeder Mensch eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen (hätte - Anm. d.Verf.), es käme nur darauf an, daß jeder vollständig da sei, wozu er berufen ist. Und zwar sollte keine Seinsform die andere beeinträchtigen"[5].

Sich selbst fühlte er zum Künstler berufen, und zwar mit allen Konsequenzen, mit denselben hohen Anforderungen an seine eigene Person, welche er auch an

1) G.Grass 1975

2) im Gespräch mit der Verf.

3) G.Grote, a.a.O.S. 10 - dort heißt es weiter: "Manchmal nannte er sein geistiges Rüstzeug aus den christlichen Denk- und Lebensformen schöpfend, "Mißerfolg und Sünde eine Quelle der Heiligkeit"."

4) Vgl. G.Grote, a.a.O.S. 2:"Ich erinnere mich, 1937 oder 38, irgendjemand vermittelte zwischen Schrieber, Goller und mir einerseits und diesem H.(Gestapomann und 'Informant' - Anm. d. Verf.) andererseits. Dabei wies Schrieber auf die Natur des Menschen und seine Freiheit hin. Er unterließ nicht, darauf hinzuweisen, daß jener, in ein System verstrickt, geschehen mache, oder geschehen ließ, was nichtmal gegen das Tier verübt werden darf. Jener widersprach nicht. Wir bemerkten aber, daß er sich zusehends mehr vor einem anwesenden SD-Mann zu fürchten begann, und schließlich - sich entschuldigend - eilig uns und das Lokal verließ. Diese Handlung war die aufschlußreichste des ganzen Vorgangs: Schrieber, der den Staatspolizisten quasi in sich selbst hineingedrängt hatte, holte damit des Menschen Wert aus ihm hervor: H.wurde sich im anderen Lager gewahr."

5) G.Grote, a.a.O.S. 9

seine Schüler stellte[1]. Sein unerbittlicher Qualitätsanspruch, seine Selbstzweifel und die Ehrlichkeit den Dingen gegenüber führte dazu, daß er seine bildhauerischen Arbeiten immer wieder überarbeitete, viele von ihnen, waren sie nicht 'Realisierung seiner Vorstellung', selbst zerstörte[2].

Damit kommt der Verfasser zu der Frage, was bedeutete für Schrieber 'Kunst' und worin sah er die Aufgabe des 'Künstlers'?

Aus seiner Religiosität heraus "betrachtete (er - Anm. d.Verf.) alle Kunst als Leibwerdung des Göttlichen im Leiblichen. Sie ordnete sich ihm nach der Fülle ihres symbolischen Gehalts und nach der Schwingungsweite ihrer Wirkung. Diese Einsenkung war ihm Artikulation jeder Schöpfung: Bild sollte Gegenansicht, Ansicht der anderen Seite sein, die der Welt passiert ..."[3].

[1] Schmettau und Schoenholtz erwähnten der Verf.gegenüber, Schrieber habe von seinen Schülern das Studium der griechischen Plastik im Pergamon-Museum verlangt (darüber hinaus erwartete er,daß sie sich mit der gleichen Lektüre wie er selbst beschäftigten).I.Schrieber möchte darauf hingewiesen wissen, daß Schrieber auf gar keinen Fall Kunst um jeden Preis wollte:'Kunst kann man nicht wollen,Kunst entsteht.Man muß nur immer in der Richtung arbeiten'war seine Ansicht.

[2] Aus Briefen der Jahre 1951/52 geht hervor, daß sich Schrieber zu dieser Zeit (die ersten Berlinjahre: neue Umgebung, neue Anforderungen, Schüler etc.) in einer Krise befand (betrifft die Plastik). In einem Brief des Jahres 1951 drückt er seine Stimmung wie folgt aus:"... Es ist so, wie wenn man sich bemüht, 5 mtr. zu springen und kommt aber nicht über 4.90 mtr. heraus. Zum rasend werden auch darum, weil andere es nicht merken."

[3] G.Grote, a.a.O. S. 3

So liegt allen seinen Arbeiten ein direktes Erleben zugrunde. Es gab nichts 'Ausgedachtes', Arrangiertes und vor allem nichts Illusionistisches[1].
Die vom Künstler intendierten Inhalte sollten vom Betrachter erkannt werden und nicht in spekulativer Methode erahnt[2]. Schrieber hat nachweislich nur zwei 'abstrakt' zu nennende Werke geschaffen: der Entwurf für eine Wandintarsie, 1949/50 entstanden und für die Eingangshalle der 'Deutschen Edelstahlwerke' vorgesehen, verlangte wohl schon von der Assoziation mit dem Auftraggeber her etwas mehr 'Dekorativ-Abstraktes' als etwas 'Gegenständliches'; für ein "männliches Idol" schien ihm eine abstrakte Form die einzig mögliche[3]. Auch das 'Abstrakte' kam aus dem 'Erleben' und wurde nicht intellektuell konstruiert[4].
Schrieber nahm die künstlerische Wahrheit sehr ernst. Er erstrebte die Identität von Imagination und Ausführung. Diese zu erlangen, maß er dem handwerklichen Können eine nicht geringe Bedeutung zu[5].

[1] Die Plastik erschien Schrieber weniger illusionistisch als die Malerei:"... die Plastik ... ist körperlich, sie ist etwas. Ein Bild kann nie so erregend sein in seinem "Tun", ist und bleibt eine Illusion. Eine Plastik kann man fühlen !" schreibt er am 20.1.1952

[2] Die Werke der Zen-Gruppe nennt er in einem Brief von 1950 "Modisches Getue", E.W. Nay nach dem Eindruck einer Ausstellung "schlecht, expressionistisch, barbarisch, dekorativ", Calders Arbeiten in einer Ausstellung in Berlin 1951 oder 52 "seelenlos, und wenn man so will, naturalistisch (Pflanzen) Gebilde".

[3] Brief von 1952:"... dann den ersten Versuch einer abstrakten Plastik. Ich suche schon lange nach einer Form, die sozusagen ein männliches Idol sein könnte". Es handelt sich dabei um ein nicht mehr ausfindig zu machendes Holz, ein Versuch in Ton existiert nicht mehr - I. Schrieber

[4] Anm. von I. Schrieber

[5] nach mündlicher Angabe von Dr. D.Hirtz

Sein Streben nach Ordnung ließ ihm die Konstruktion vorrangig erscheinen, erst nach ihr sollte die Sinnerfüllung kommen[1]. Zufälliges, auch zu 'Geschwätziges'sowie literarische Inhalte hatten darin keinen Platz. Wie sah aber der Künstler Schrieber die Kunst in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft ?
Die Gespräche, die er mit Gottfried Benn zu diesem Thema führte, deuten darauf hin, daß er sich mit dieser Frage beschäftigte. Ob und inwieweit er Benns Ansichten teilte, nämlich, daß die Kunst immer ohne Wirkung auf gesellschaftspolitische Verhältnisse bleibt und der Künstler sich außerhalb dieser bewegen sollte, seine Beteiligung an zeitpolitischen Fragen eine folgenlose "Liebhaberei"[2] sei, läßt sich nicht rekonstruieren. Schrieber wollte als Künstler nicht weltverbessernd sein, noch teilte er den Standpunkt des l'art pour l'art. Das künstlerische Schaffen diente ihm zur eigenen Wahrheitsfindung. 'Eine Plastik tut ihre Wirkung, selbst wenn sie im Keller steht, denn sie ist einmal getan'[3]. Sein gesellschaftliches Engagement - er war in der Kommunalpolitik engagiert - bestand vor allem darin, Werte zu setzen und zu vermitteln, sich für andere und ihre Belange unbürokratisch einzusetzen.

[1] nach mündlicher Angabe von Dr.G.Hirtz

[2] G. Benn, Können Dichter die Welt ändern ? in: G.Benn, Gesammelte Werke, Hrsg. v.D. Wellershoff, Bd. 4, 1966, S. 214

[3] L.G. Schrieber nach Mitteilung durch Itta Schrieber

Um die Persönlichkeit näher zu beschreiben, soll hier auf den Lehrer Schrieber eingegangen werden.
Nach Aussagen seiner Meisterschüler Joachim Schmettau und Michael Schoenholtz bemühte sich Schrieber stets um den persönlichen Kontakt auch außerhalb der Hochschule. Dies ließ sich realisieren, weil die Schrieber-Klassen meist sehr klein waren, manchmal nur 4-5 Schüler zählten[1].
Was den Unterricht betrifft, so gab es keine verbindlichen "Lehrsätze, künstlerische Gebote, Verbote"[2]. Vorrangiges Ziel war die 'Gespanntheit' der Form. Wie schwierig es sein kann, diese zu erreichen, erfuhren Schriebers Schüler bei der Aufgabe, ein Ei zu modellieren[3]. Dabei darf die Gespanntheit nicht nur in der Oberfläche liegen, sondern muß von einem inneren Kern nach außen wachsen. Deshalb muß man sich immer des Schwerpunkts der Plastik bewußt sein, sich Klarheit über Gewicht, Menge und Masse verschaffen. Schrieber wies seine Schüler immer wieder darauf hin, möglichst kühl zu modellieren - 'subjektiv wird die Plastik sowieso'. Ein Psychologisieren der Plastik lehnte er grundsätzlich ab, dies sei nur Ersatz für fehlende Form. Dabei ging er soweit zu behaupten, es sei besser, etwas Langweiliges zu schaffen als etwas Künstliches.
Objektivität war für ihn jedoch nicht gleichzusetzen mit sturem Festhalten an einer einmal gefaßten Vorstellung.

[1] Dies besonders in den 50er Jahren, in denen die figürliche Plastik nicht viel galt. Schrieber und seine Schüler hatten es schwer, sich gegen die Kunst eines Heiliger, Hartung und Uhlmann zu behaupten, die nicht nur beim Publikum und in der öffentlichen Kunstkritik geschätzt wurden, sondern auch von den Kunststudenten. In der "Chronologie" von Ü.Prinz, 1980, S. 11-30, der nach 1945 an die HfbK berufenen Lehrer, wird Schrieber nicht aufgeführt.

[2] M.Schoenholtz, Barbara Keidel, 1975

[3] dies wurde der Verf.von J.Schmettau mitgeteilt

Vielmehr sollte sich der Bildhauer von seiner Plastik überraschen lassen. Dabei sollte sie so gearbeitet sein, daß sie in jedem Zustand 'fertig' ist.
Auch beim Zeichnen verlangte Schrieber von seinen Schülern möglichste Zurückhaltung. Er wies sie immer wieder auf die Wichtigkeit des genauen, sorgfältigen Beobachtens hin - 'hingucken! hingucken!'.
Was die Korrektur angeht, so hielt sich Schrieber stets zurück. Sie bleib eher gleichnishaft - 'sieh Dir das Knie bei Pisano an'[1]. Vor allem durfte Kritik nicht unverarbeitet angenommen werden - "Er tut nicht mehr mit"[2].
Schrieber hat sich seinen Schülern eher "mitgeteilt", "wie ein guter Reiter sich seinem Pferd mitteilt, indem er das eigene Körpergefühl mit gewaltlosen Hilfen überträgt"[3]. Er provozierte aber auch Kritik an seiner eigenen Arbeit, um sie vordergründig zunächst zu verwerfen, sie innerlich aber doch zu verarbeiten und möglicherweise auch zu verwerten[4].
Zurückhaltung zeigte sich auch in der schwankenden Vorliebe für bestimmte Künstler. Ausdrücklich hochgeschätzt hat Schrieber die alten Griechen - Abbildungen der 'Hera von Samos'[5] und des 'Apoll von Tenea'[6]

1) dies wurde d.Verf. von J.Schmettau im Gespräch mitgeteilt
2) M.Schoenholtz, B. Keidel, a.a.O.
3) M. Sperlich, Ausstellungsblatt zu 'Ludwig Gabriel Schrieber und seine Schüler, Brunswiker Pavillon Kiel, 1980
4) Vgl. ders. a.a.O.:"Er lernte auch von seinen Schülern, nahm schöpferisch teil an deren Entwicklung..."
5) Marmor um 560, H 192 cm, Paris, Louvre
6) Marmor Mitte 6. Jh., H 153 cm, München, Glyptothek

hingen in seinem Atelier[1] -, Giovanni Pisano - auch von dessen, vornehmlich weiblichen Figuren hingen Abbildungen in seinem Atelier, besonders in den letzten 10 Jahren seines Schaffens[1] - und in den späten 40er und 50er Jahren Constantin Brancusi, den er 1952 in dessen Pariser Atelier besuchte[1], sowie Henri Laurens. Wirkliche Bewunderung galt immer mehr den Malern: Fouquet[2], Georges de La Tour, Chardin, Ingres und den französischen Klassizisten, Runge und der deutschen Romantik; unter den Malern der Moderne: Cézanne, Manet, Seurat, Juan Gris und Max Beckmann[1].

Um das Bild der Persönlichkeit Schriebers soweit wie möglich zu vervollständigen, werden im Folgenden die Eigenschaften in loser Reihenfolge genannt, die seiner Person von Freunden zuerkannt wurden.
Augenfällig scheinen Schriebers Sanftheit und Zärtlichkeit, die seine oft schroffe, leidenschaftliche Art liebenswert ausglichen[3].

1) Nach Aussage von Itta Schrieber. Brancusis Eindruck läßt sich gut an den Hölzern des Jahres 1952 nachvollziehen. Eine Skizze zu einem Vogel von Okt.52 scheint ganz unter dem Eindruck Brancusis entstanden.

2) Von Fouquet hingen die Abbildungen der 'Maria mit Kind' um 1450, Holz 91-81 cm, Antwerpen, Musée des Beaux Arts, und 'Etienne Chevalier und der Hl. Stephan', um 1450, Holz 93-85 cm, Berlin, Stiftg. Staatl. Museen, beide s/w, in seinem Atelier

3) vgl. G.Grote, a.a.O.S. 10, M. Sperlich, Zur Ausst. 'Ludwig Gabriel Schrieber und seine Schüler', Kiel, 27. Okt. 1980, S. 3

Georg Hirtz erinnert sich an seine Güte und Hilfsbereitschaft[1]. Hann Trier konstatiert seinen Einsatz für sein, Triers, Deckengemälde im Charlottenburger Schloß, "der über die üblichen kollegialen Zustimmungen hinausging"[2]. Günter Grote spricht von "sanfter Fürsorglichkeit"[3]. Alle diese Eigenschaften und die scheinbare Widersprüchlichkeit seines Wesens - das aufbrausende, ungezügelte Temperament auf der einen Seite, die Güte und In-sich-gekehrtheit auf der anderen[4] - sprechen für die hohe Empfindsamkeit Schriebers.

W. Schmied nennt Schrieber "diskret"[5]. Er arbeitete eher im "Verborgenen", Ausstellungen waren ihm lästig:"Im Grunde habe ich überhaupt keine Lust zum Ausstellen! Ist doch nur eitles Tun".[6] Er wollte mit seinen Arbeiten wohl auch keinen gesellschaftskritischen Beitrag leisten.

Nicht übersehen werden sollte seine Herkunft: als echter Niederrheiner, der seinen unverkennbar rheinischen Tonfall auch in Berlin nicht ablegte[7], war ihm eine humorvolle Gemütsart eigen. Sie drückte sich weniger in Witz aus, als in der Bereitschaft, Freude zu empfinden und zu zeigen[8]. Zum Wesen des Niederrheiners gehörte aber auch das eher grüblerische, zum

1) nach mündlicher Aussage

2) Brief vom 2.7.1983

3) G.Grote, a.a.O.S. 11

4) Y.Friederichs, in: Rheinische Post, 12.Juni 1976: "Stille scheint aufgeladen mit angestautem Explosivstoff".

5) W.Schmied,1975

6) Brief vom Jan.52

7) Vgl.G. Grass, 1975, der darauf hinweist, daß sich die Schwierigkeiten mit dem Hochdeutschen u.a. im Unvermögen zeigte, ein 'sch' auszusprechen.

8) I.Schrieber erwähnte die Fähigkeit 'ungeheuer lachen zu können'.

Mystischen tendierende Temperament des Nordländers. Schrieber war wohl eine Mischung aus beidem. Sein Streben war eine 'Synthese zwischen dem Mittelmeer und dem Norden'[1]. Ihren Ausdruck fand sie im vielgesichtigen künstlerischen Werk, das von den strenggegliederten Ölbildern, den hieratischen Holzstatuetten über die 'lebendigen'und lebensnahen Frauengestalten in Stein, Stuck und Bronze bis hin zu den späten Aquarellen und den gezeichneten Mondscheinlandschaften alle Kennzeichen einer Kunst trägt, die Strenge und Heiterkeit, Ruhe und Unruhe und eine ständige Neugierde gleichermaßen zur Anschauung bringt.

[1] Nach mündlicher Aussage von M.Schoenholtz

3. Die "Neue Rheinische Sezession" als Spiegel der kulturellen Situation im Nachkriegsdeutschland[1)]

1919 hatten sich die jungen, gegen die Akademie rebellierenden Maler in Düsseldorf im "Jungen Rheinland" gesammelt und mit der "Ersten Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1922" im Hause Tietz Aufsehen erregt.
Nach der Aufspaltung der Gruppe 1922 bildeten einige der Mitglieder die "Rheingruppe", der auch Schrieber angehörte. 1928 konstituierte sich die "Rheinische Sezession" unter Vorsitz von Arthur Kaufmann, der auch das "Junge Rheinland" gegründet hatte. Mit dieser Gruppe, die sich als "bewußte Absonderung vom Konventionellen"[2)] verstand, stellte Schrieber zum ersten Mal 1929 aus, daneben nahm er aber auch an den Ausstellungen der "Rheingruppe" weiter teil[3)].
Die erste Nachkriegsausstellung seiner Werke erfolgte mit der "Rheinischen Sezession", die sich 1945 neu konstituiert hatte, im Museumsverein Aachen[4)].
Zu diesem Zeitpunkt war es den deutschen Künstlern bereits möglich, Einsicht in das internationale Kunstgeschehen zu bekommen, insbesondere in die Aktivitäten der französischen "Abstrakten Expressionisten" der "Ecole de Paris". 1948/49 fand die erste Ausstellungstournee moderner französischer Kunst durch westdeutsche Städte statt[5)].

1) Die Ver. gibt hier kein vollständiges Bild der "Neuen Rheinischen Sezession".Das Kapitel soll die Biographie Schriebers ergänzen.
2) Ausstellungskat. "Neue Rheinische Sezession Düsseldorf - Rheinische Sezession Düsseldorf", München. Haus der Kunst. 195o
3) Vgl. Verzeichnis der Ausstellungen
4) nach Auskunft von I.Schrieber - Dokumente dazu konnte d Ver. nicht ausfindig machen.
5) Vgl. E.Roters, 1975, S. 11

Aber auch das Interesse an deutscher Kunst im Ausland war groß. Bereits im Sommer 1947 fand die erste Auslandsausstellung nach dem Krieg in Bern statt. Im Herbst 47 präsentierte sich "Deutsche Kunst der Gegenwart" in Baden-Baden - es sollte zugleich die letzte Ausstellung mit "aktuellen Beiträgen zur Kunst aus allen Regionen Deutschlands" sein[1]).

1949 zeigte das Kunsthaus Zürich "Kunst in Deutschland 193o-1949".

Überall in Deutschland bildeten sich Zirkel, in denen die Künstler nach Jahren zwangsweiser Anpassung an die staatlich dirigierte Kunstauffassung des Dritten Reichs oder aber der, durch den Dirigismus erzwungenen Abstinenz, über die neugewonnene künstlerische Freiheit und ihre Möglichkeiten diskutierten.

1947 bildete sich die "Donnerstagsgesellschaft"[2]) im Schloß Alfter zwischen Köln und Bonn. Sie hatte weder eine Satzung, noch war sie ein eingetragener Verein. Auch eine geplante Gründungsversammlung kam nicht zustande. Ihr Name entstand möglicherweise aus Anlaß eines Vortrages,"Trost aus Bildern", den Professor Otto H. Förster vom Wallraf-Richartz-Museum Köln vor der Gesellschaft am Donnerstag, dem 23. Januar 1947 gehalten hatte. Zum aktiven Kern gehörten der Direktor des Schnü genmuseums Köln,Hermann Schnitzler, der Direktor des Kölner Kunstvereins, Toni Feldenkirchen, die Maler Hann Trier[3]), Hubert Berke, Joseph Faßbender, die sich aus Köln aufs Land zurückgezogen hatten, u.a..

Die ca. 34 Veranstaltungen, die von Februar 47 bis Apri 5o stattfanden, lassen sich einordnen in Darbietungen von a) zeitgenössischer Literatur, b) Instrumentalmusi und Gesang, auch des 2O.Jahrhunderts, c) Vorträgen phi losophischen, theologischen und zeitkritischen Inhalts

1 E.Roters, 1975, S. 10

2 Vgl. die im Okt.85 vorliegende Publikation von Hans Schmidt zur Ausstellung "Aus den Trümmern...", Bonn u.a.

3 dessen Bruder Eduard Trier wirkte als Assistent von Prof. Schnitzler mit

d) Vorträgen zu aktuellen politischen Themen, und von e) kunsthistorischen Themen[1].

Am 2o. Juli 1947 wurde ein Tag der abstrakten Kunst abgehalten.Schnitzler hielt einen Vortrag über "Picasso in uns selbst". Batz, Berke, Faßbender, Meistermann und Trier stellten begleitend ihre abstrakten Werke aus. Zu einer Veranstaltung wie dieser kamen die Besucher auch aus dem weiteren Umkreis und selbst über diesen hinaus[1].

Auch innerhalb der "Rheinischen Sezession", mit Sitz in Düsseldorf, gab es immer häufiger Diskussionen um die abstrakte Malerei, der ein Teil ablehnend gegenüberstand.So kam es bereits 1947 bei denen, die die neuen Tendenzen innerhalb der Nachkriegskunst mehr oder weniger befürworteten, zu ersten Überlegungen, sich von der Gruppe zu trennen.

Während die fortschrittlichen Kräfte eine Auseinandersetzung mit den beiden Richtungen des Kubismus anstrebten und am "weiteren Gang der Abstraktion und der nachkubistischen Interpretation des Seienden ihre künstlerische Wegweisung orientieren wollten"[2], wollten die "Traditionalisten" "ein gemeinschaftliches Auftreten in der Öffentlichkeit nicht dulden"[2]. Ihre beharrliche Weigerung, auch Abstrakte auszustellen, führte 1949 zur endgültigen Abspaltung von der Gruppe der "Rheinischen Sezession" und zur Gründung der "Neuen Rheinischen Sezession" unter Vorsitz von Schrieber, Peter Janssen und Oswald Petersen.

1) Vgl.auch den Vortrag von Dr.Hans M. Schmidt, Abt.Moderne Kunst des Rheinischen Landesmuseums Bonn, gehalten daselbst am 12.Oktober 1983

2) Dr.G.Hirtz, zum damaligen Zeitpunkt Geschäftsführer der "Neuen Rheinischen Sezession" in einem Brief vom 5.Oktober 1982 an die Verf.
Ein zweiter Geschäftsführer, Hein Stünke von der Kölner Galerie "Spiegel", teilte der Verf. auf Anfrage mit, Archivmaterial zur "N.R.S." in seinem Besitz sei noch nicht geordnet; es konnte somit nicht darauf zurückgegriffen werden.

Die erste Ausstellung erfolgte 1950 in der Düsseldorfer Kunsthalle. Eine Art Generalprobe hatte bereits im Vorjahr stattgefunden, in dem ein beträchtlicher Teil der "Neuen Rheinischen Sezession" sich in der Ausstellung "Rheinische Maler und Bildhauer" im Dortmunder Museum am Ostwall der Öffentlichkeit vorgestellt hatte[1]. Die Ausstellung von 1950 umfaßte 41 Aussteller, darunter als reine Abstrakte vor allem Otto Ritschl, Ernst Wilhelm Nay und Eugen Batz. Ritschl und Nay dokumentierten die Zugehörigkeit auch Nicht-Rheinländer zur Gruppe.

Wenn der Gründungskreis der Abstraktion auch grundsätzlich nicht ablehnend gegenüberstand, so mochte sich doch kaum einer ganz vom Gegenstand lösen.

"Diese Situation ergab folgerichtig, daß eine regionale Begrenzung der Gruppe ihrer inneren Aufgabenstellung nicht dienen konnte"[2]. Und so kamen die Teilnehmer der ersten Ausstellung bereits aus dem ganzen und erweiterten Einzugsgebiet des Rheins.

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog wurde die Zielsetzung der Gruppe kurz angedeutet:"Die Mitglieder haben das Ziel, durch ihre Vereinigung allen wesentlichen Kräften auf den Gebieten der Bildenden Kunst zu dienen und dem Erstarken rückschrittlicher Kräfte zu begegnen. Sie sehen ihre Aufgabe innerhalb der Vereinigung in gegenseitiger Anregung und Unterstützung auch auf künstlerischem Gebiet"[3].

1) Vgl.Westdeutsche Zeitung vom 3.November 1959, W.W. (d.i. Werner Wittkamp-Anm.d.Verf.)

2) Vorwort zum Katalog Neue Rheinische Sezession Düsseldorf - Rheinische Sezession Düsseldorf, München, Haus der Kunst, 1950

3) Kat. Neue Rheinische Sezession. Jahresausstellung. Düsseldorf, Kunsthalle, 1950

Und in einer anderen Stellungnahme heißt es:"Wir wollen nicht mit Manifesten und Programmen die Öffentlichkeit attackieren, aber wir wollen das Gespräch der Künstler untereinander ermöglichen und fördern. In unseren Ausstellungen versuchen wir nichts anderes, als die Leistung zum Prinzip zu machen."[1] Was die Mitglieder zusammenführte,war also vor allem das gemeinsame Verlangen nach künstlerischer Freiheit in gegenseitiger Anerkennung unter Wahrung eines bestimmten Maßes an Qualität. Unter dieser Prämisse verlor die Frage, ob gegenständlich oder nicht gegenständlich, ihre Berechtigung. Auch ausstellungstechnisch versuchte man, unkonventionell vorzugehen. Die Jurierung erfolgte durch alle Mitglieder gemeinsam[2]. Die Hängekommission stellten Bruno Goller und Gerhard Kadow - von der Art der Hängung gibt der "graphisch sehr wirkungsvolle Katalog"[3] (heute noch modern erscheinend die Kleinschreibung), "der die Reproduktion nicht einzelner Bilder, sondern einheitlicher Bildgruppen enthält"[3] einen Eindruck."Über der Ausstellung ... lag am Eröffnungstag fast die Spannung einer Premiere."[3] Begleitet wurde sie von Strawinsky-Musik, der Geschäftsführer Dr. Georg Hirtz sprach die einführenden Worte. Ausgestellte Mondrian-Variationen machten den Sinn für konstruktiv-Ordnendes deutlich, der das Bild der Ausstellung bestimmte.

1) Ernst Thiele, Vereinigungen zur Förderung zeitgenössischer deutscher Kunst. Von Künstlern geschaffene Vereinigungen, in: E.Thiele, Die Situation der bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart, Köln 1954

2) Vgl. A.Klapheck, Deutsche Zeitung 1.4.1950, in, dies. 1979; Düsseldorfer Nachrichten 18.März 1950, und den Ausstellungskat. selbst

3) A. Klapheck, 1.4.1950, in: A. Klapheck, 1979

Nicht Ungegenständlichkeit kennzeichnete die Malerei der dominierenden Künstler, sondern eine geometrisierende Ordnung der Bildfläche, die den Gegenstand erkennbar beibehält, "ohne indes der menschlichen Aussage allzuviel Raum zu geben"[1]. Dem Werk Schriebers, der die führende Rolle dieser Malerei einnahm, waren am nächsten die Bilder von Günter Grote, Hermann Josef Tenholt, Rudolf Stuckert und Hans Hoffacker. Eine eigenständige Entwicklung zeigten u.a. Georg Meistermann, Peter Herkenrath und Hermann Teuber, um nur einige zu nennen, und vor allem Bruno Goller, dessen Stil immer ein ganz eigener geblieben ist. Er fügt neben der Figur alltägliche Gegenstände mehr "additiv und verspielt"[2] als konstruktiv ins Bild.
Die Maler Peter Janssen, Oswald Petersen[3] und Robert Pudlich dagegen blieben in ihren Bildern der Tradition rheinischer Landschaftsmaler stärker verbunden. Das 'Malerische' sowie die Betonung einer heiteren Farbigkeit hatte Vorrang vor der Konstruktion. Die Sujets wirkten konventioneller.
Otto Ritschl, Ernst Wilhelm Nay und Eugen Batz[4] waren die abstrakt arbeitenden Maler. Hubert Berke, Otto Coester und Gerhard Kadow[5] gehörten ebenso zu jenen, welche vom Gegenstand wegstrebten. Die Graphiken Bernhard Schultzes deuten schon im Titel ("Schwebend", "Komposition") bewußte Abkehr vom wiedererkennbaren Gegenstand an.

1) A.Klapheck, Deutsche Zeitung 1.4.1950:"Sie zerlegen die Formen geometrisch und entwickeln eine überaus klare, ganz flächenhafte, an Glasmalerei erinnernde Technik, deren Farbigkeit oft seltsam melancholisch überschattet ist." in: A.Klapheck, 1979, S. 36

2) W.Schmied, 1974 , S. 28. Vgl.auch V.Kahmen, 1981

3) Petersen stand in der Nachfolge André Lhotes, dessen Schüler er auch war, und lehnte eine rein intellektuelle Kunst ab. - Dr.G.W.Hirtz

4) Batz war Schüler von Paul Klee am Bauhaus und tendierte in dessen Richtung sowie in die des "Stijl". Vgl. auch die soeben erschienene Monographie von D. Hoffmann, 1984

5) Kadow war Nachfolger Wassily Kandinskys. - Dr.G.W. Hirtz.

Plastische Arbeiten zeigten neben Schrieber Zoltan Székessy, Heinrich Neumann, der als persönlicher Freund Schriebers auch die größte Nähe zu dessen Stükken aufweist[1], Fritz Peretti, Marga Groove, Marianne Jovy-Nakatenus, Ewald Mataré und Hans Mettel.
Diese erste Ausstellung der "Neuen Rheinischen Sezession" hatte eine Breitenwirkung, die auch über die Grenzen Deutschlands hinausging. So stellte der "Salon de Mai" in Paris die Gruppe in ihrer Ausstellung "L"Art Allemand Contemporain" vor. "Die Auswahl traf der Direktor für das auswärtige Ausstellungswesen in Paris, Lassaigne, anläßlich seines Besuchs in Düsseldorf, wo er auf Grund einer Einladung der Gesellschaft der Freunde der französischen Kultur über "Die Situation der zeitgenössischen bildenden Kunst in Frankreich" berichtete"[2].
Es folgten Ausstellungen in Dortmund, Berlin und München.
Das Haus der Kunst in München stellte die "Neue Rheinische Sezession" der"Rheinischen Sezession" gegenüber, wobei letztere sich im Katalogtext als "bewußte Absonderung vom Konventionellen" verstand, zugleich aber auch ihre Ablehnung gegenüber den zeitgenössischen Tendenzen zur Abstraktion deutlich machte:"Es ist verständlich, daß neue Realitäten der Kunst neue Möglichkeiten erschließen. Wer aber den Boden der Natur völlig verläßt, verläßt auch den Boden der göttlichen Offenbarung"[3].
Auch in den folgenden Jahren veranstaltete die "Neue Rheinische Sezession" Ausstellungen im gesamten Bundesgebiet. Sie ergaben sich aus Ort und Gelegenheit.

1) Vgl. Abb. im Kat."Neue Rhein.Sezession",Jahresausst.Düsseld.1950
2) Düsseldorfer Stadtnachrichten 13.Mai 1950
3) Kat. zur Ausst."Neue Rheinische Sezession Düsseldorf - Rheinische Sezession Düsseldorf" München Haus der Kunst 1950,Jean Baptist Hermann Hundt, 1.Vorsitzender

Gute Beziehungen bestanden zu Duisburg und Dortmund. Das Museum Schloß Morsbroich bei Leverkusen betreute die "Neue Rheinische Sezession", nachdem Dr.G.Hirtz als Geschäftsführer ausgefallen war. Beziehungen zu Willem Sandberg, dem Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam führten zu einer Ausstellung ebenda, solche zu Georg Schmidt zur Ausstellung in Basel.
Ferner hielt die Gruppe Kontakte zum Kölner Werkbund. Es bestanden Tendenzen zur Aufnahme der Fotografie in ihr künstlerisches Konzept, nachdem sich bereits Gebrauchsgraphiker unter den Mitgliedern befanden.
Durch die Kontakte zu Köln kam es zur Aufnahme in die "Vereinigung kultureller Organisationen", die von 1949 bis zum Frühjahr 1974 bestand[1]. Schrieber führte die dazu notwendigen Gespräche mit dem Bankier Kurt Forberg, der Beziehungen zu Kölner Künstlern des Werkbunds unterhielt.
Mit Beiträgen in der Tagespresse sorgten Wernher Witthaus, Eduard Trier, Gerhard Schön u.a. für die Publizität der "Neuen Rheinischen Sezession" und ihrer Aktivitäten.
Finanzielle Hilfe leistete in dieser Zeit des Geldmangels Fritz Conzen vom traditionsreichen Düsseldorfer Einrahmungsgeschäft. Er rahmte die Bilder für die Ausstellungen. Wie sehr man auf solche Unterstützung angewiesen war, mag der Mitgliederbeitrag zur "Neuen Rheinischen Sezession" von nur 5 DM jährlich belegen. So erklären sich auch die oft fehlenden oder nur aus wenigen Blättern bestehenden Kataloge zu den Ausstellungen. Die Kataloge zu den Jahresausstellungen 1950 und 1952 können in ihrer relativ kostbaren Aufmachung als Ausnahme bezeichnet werden.
Wie in jeder Künstlervereinigung, so wechselten auch in der "Neuen Rheinischen Sezession" im Laufe der

[1] Stadtarchiv Düsseldorf

Jahre die Mitglieder. Einige hatten die Gruppe verlassen, wie Pudlich, Petersen, Szekessy, andere waren neu hinzugekommen. Unter ihnen 1951 Hann: Trier und Joseph Faßbender, die wie Hubert Berke aus dem Kölner Raum kamen und zur Alfterer "Donnerstaggesellschaft" gehört hatten.
Otto Pankok kam von der "Rheinischen Sezession" hinzu. Hans Hartung und Gérard Schneider nahmen an der Jahresausstellung 1953 teil[1].
Der starke Mitgliederzuwachs stieß auf Kritik, da er ein einheitliches Bild gefährdete und die einst tonangebende Gruppe der Düsseldorfer, Schrieber, Grote Hoffacker, Neyers, Materé u.a., aus ihrer zentralen Stellung verdrängte. Die Gemeinsamkeit schien nur noch in der Qualität zu bestehen; die Unterschiede im künstlerischen Werk der Mitglieder traten immer stärker in den Vordergrund. "Indessen sollte die Kunst einer Gruppe konzertieren, nicht kontrastieren", wie Gerhard Schön in einem Beitrag unter dem Titel "Quo vadis Sezession?"[2] feststellte (ein einheitliches Bild hatte es, wie oben dokumentiert, übrigens nie gegeben und war auch nie von der Gruppe erstrebt worden).
Die fehlende, klar überschaubare, und damit geschlossene künstlerische Zielsetzung mag dazu beigetragen haben, daß die Gruppe langsam auseinanderfiel, aber auch die Weiterentwicklung und der persönliche Erfolg der einzelnen Mitglieder außerhalb der Gruppe, sowie ein sich verschleißender Elan für gemeinsame Aktivitäten, der nicht zuletzt aus der Etablierung der modernen deutschen Kunst nach 1945 herührte.

[1] Vgl. entsprechenden Kat. zur Ausst. 1953
[2] Rheinischer Merkur, 14. März 1952

Die letzte gemeinsame Ausstellung der "Neuen Rheinischen Sezession" fand 1969 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf statt, genau zwanzig Jahre nach ihrer Gründung. Anna Klapheck bemerkte im Vorwort zum Katalog die geschwundene Popularität der Gruppe und führte sie auf den Generationswechsel, auf neue Ausstellungsmöglichkeiten und auf die Abwanderung einiger Mitglieder aus dem Rheinland zurück[1]. Auch Schrieber hatte 1951 Düsseldorf endgültig verlassen, um sich einem neuen Aufgabengebiet zuzuwenden - damit hatte die Gruppe ihren'Gründungsvater' und Motor verloren[2].

[1] Vgl. Kat. zur Ausst. 1969

[2] alle nicht angemerkten Informationen zur "Neuen Rheinischen Sezession" verdankt die Verf. Herrn Dr. G. Hirtz

Teil B

4. Das malerische Werk

4.1. Die Maler-Lehrer

4.1.1. Johan Thorn-Prikker (1868-1932)

Als Schrieber 1924 die Kunstakademie Düsseldorf besuchte, war er zunächst Schüler von Johan Thorn-Prikker, der - noch unter Direktor Fritz Roeber berufen - bis 1926 die Klasse für Monumentalmalerei leitete.
Thorn-Prikker wurde am 6.6.1868 im Haag geboren. An der dortigen Akademie erhielt er in den Jahren 1881 bis 1887 seine Ausbildung.
Ab 1904 lehrte er an der Kunstgewerbeschule Krefeld, von 1913-1918 an der in Essen und von 1920-1923 an der in München.
Von 1926, also nach der Zeit in Düsseldorf, bis zu seinem Tod am 5. März 1932 unterrichtete er an den Kölner Werkschulen[1].

Bis in die späten 80er Jahre stand Thorn-Prikker noch im Einflußbereich der "Haager Schule", welche die Errungenschaften der französischen Impressionisten mit der traditionellen niederländischen Malerei seit dem 17.Jahrhundert verband[2].
Sein Bestreben, dem künstlerischen Werk "durch geistige Bedeutung bleibende Gültigkeit"[3] zu verleihen, neben der ästhetisch schönen Gestalt also vor allem den Gehalt in den Vordergrund zu stellen, führte ihn in den 90er Jahren in den Einflußbereich der französischen Symbolisten.

1) Biographische Daten bei August Hoff, 1958
2) Vgl. Schritte nach draußen. Johan Thorn-Prikker. Werke bis 1910. Beiblatt zur Ausstellung vom 19. Sept.-28.Nov. 1982 im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld
3) A. Hoff, 1958, S. 8

Besonders aber auch die "religiösen Ideen der 'Nabis', der Rosenkreuzer und der Beuroner Malermönche"[1] bestimmten in dieser Periode sein Werk. Auch hier stand der geistige Gehalt im Vordergrund künstlerischen Strebens, verbunden mit einem flächigen Dekorationsstil. Illusionistische Gegenständlichkeit, ein Naturalismus im Sinne der Impressionisten erfuhr von diedem Kreis Ablehnung.

Neben diesem Einflußbereich bestimmte auch die Begegnung mit Bildern van Eycks, Rogier van der Weydens, Dürers und Lucas van Leydens Thorn-Prikkers Entwicklung.

Der japanische Holzschnitt führte ihn zu linearen Kompositionen mit meist religiösem Gehalt[2].

Seit Mitte der 90er Jahre widmete sich Thorn-Prikker neben der symbolistischen Malerei zunehmend der angewandten Kunst[3]. Er wollte damit einer Isolation durch den Symbolismus begegnen, der - nur von wenigen verstanden - das künstlerische Bestreben nach einer, dem Publikum zugänglich zu machenden grundlegenden Wahrheit nicht erfüllen konnte[4].

Mit der Berufung an die Kunstgewerbeschule in Krefeld 1904 "findet er zunehmend ein Arbeitsgebiet, das seinen Vorstellungen entspricht. Thorn-Prikker schafft architekturbezogene Kunst: zuerst Wandbilder und dann nach 1910 monumentale Glasgemälde."[4]

Die Entwürfe für Wandbilder, auf großformatigen Kartons ausgeführt, haben dichtgedrängte figürliche Kompositionen zum Inhalt, die "eine intensive Auseinandersetzung mit dem Problem von Raum und Fläche erkennen" lassen[5].

1) W.Haftmann, 1954 (1965[4]), S.166

2) A.Hoff, 1958. S. 11

3) Vgl.A.Hoff, 1958. S.11 u. Ausst.Beiblatt, Krefeld 1982. 1906/07 Abeiten für Gesellenhaus von Peter Behrens in Neuss.

4) Vgl.Ausst.Beiblatt,Krefeld 1982

5) A.Hoff, 1958, S.12

Abb.1 Ein Freskokarton von 1904, "Drei Apostel", läßt an Meister der italienischen Frührenaissance denken - eine erste Italienreise fand jedoch erst 1906 statt. Die dynamische, vereinfachende Linienführung dieser Kartons ist auch kennzeichnend für die Glasfenster, die in den folgenden Jahren als Auftragsarbeiten entstanden und Thorn-Prikker in der Öffentlichkeit zunehmend bekannt machten. In ihnen verbindet er in durchgehend intensiver Farbigkeit "klar komponierte figürliche Szenen" mit rein ornamentalen Bildteilen, so daß eine "einheitlich teppichhafte Wirkung" erreicht wird[1]. Neben den Glasfenstern entstanden Mosaike, die seinem Wunsch nach "kostbarem Material" und "edler Technik" entgegenkamen[2]. Die ersten, nach dem 1. Weltkrieg entstandenen Arbeiten machen die Auseinandersetzung mit den kubistischen Gestaltungsmitteln deutlich:"geometrisch konstruktive Elemente" treten in den Vordergrund, die Darstellung wird noch stärker vereinfacht, bei den Glasfenstern treten "malerische Effekte" zugunsten einer "straffen" Linienführung und "klarer Farbflächen" zurück[3].

Nach dreijährigem Aufenthalt in München wurde Thorn-Prikker 1923 an die Kunstakademie in Düsseldorf berufen, wo er die Leitung einer Klasse für Monumentalmalerei übernahm und seine Auffassung von der notwendigen Verbindung von Gestalt und Gehalt an seine Schüler weitergeben konnte.

[1] A.Hoff, 1958, S. 13
[2] ders. 1958, S. 8
[3] ders. 1958, S. 14

Auch für Schriebers Malerei sollte diese Zielsetzung bestimmend werden. Von Thorn-Prikker leitet sich seine Bildordnung ab, in der "das räumliche Hintereinander der ... Figuren in eine flächige Ordnung ... übersetzt" wird[1]. Aber nicht nur die Bildordnung, der Verzicht auf Raumillusion beeinflußte den Schüler Schrieber, auch dessen Streben nach Sinngebung und geistigem Bedeutungsgehalt, sowie die religiöse Veranlagung zeigen die seelische Verwandschaft zu Thorn-Prikker, zu dem auch außerhalb und nach der Akademiezeit ein gutes Verhältnis bestand.

[1] A. Hoff, 1958, S. 17

4.1.2. Heinrich Campendonk (1889-1957)

Heinrich Campendonk übernahm 1926 als Nachfolger Thorn-Prikkers die Leitung der "Klasse für Mosaik, Wand- und Tafelmalerei" an der Düsseldorfer Kunstakademie[1].

1889 in Krefeld geboren, besuchte er zunächst von 19o5-1909 die dortige Kunstgewerbeschule. Als Schüler von Thorn-Prikker lernte er das genaue Zeichnen nach der Natur, aber auch die "Eigengesetzlichkeit künstlerischen Gestaltens und die formalen Tendenzen der Malerei Cézannes, van Goghs und des Symbolismus begreifen und das Bemühen um eine von illusionistisch-naturalistischen Vorstellungen unabhängige Bildgestaltung als eine Aufgabe von aktueller Vordringlichkeit verstehen"[2]. Darüber hinaus erfuhr er von Thorn-Prikker die Wichtigkeit des geistigen Bedeutungsgehaltes, der die eigentliche Rechtfertigung für ein Kunstwerk darstellt[3].

Über Thorn-Prikker und die Freundschaft zu Helmut Macke lernte er die Künstler des späteren "Blauen Reiter" kennen.Seine Zusammenarbeit mit August Macke, Franz Marc und Paul Klee - Campendonk war 1911 auf Einladung Marcs nach Sindelsdorf übergesiedelt -führte zu einer Beteiligung an der Ausstellung des "Blauen Reiter" im Dezember 1911 in der Münchner Galerie Tannhauser sowie am "Ersten Deutschen Herbstsalon" 1913 bei Herbert Walden in Berlin.Im selben Jahr stellte er mit den "Rheinischen Expressionisten" im Kunstsalon Friedrich Cohen in Bonn aus.Die Bilder aus dieser Zeit sind meist "starkfarbige, flächig konstruktive Kompositionen, bei denen die offenbar vom Kubismus übernommenen geometrischen Formelemente ins Expressive abgewandelt sind"[4].

1) A.Klapheck, 1973, S.155
2) M.T.Engels, 1958, S.1o
3) Vgl. dens., 1958
4) ders. 1958, S.12

Campendonk rückte die Bildgegenstände dicht zusammen, nahezu auf eine Ebene, die von kubischen Flächen gebildet wird. Auf illusionistische Raumtiefe wurde bewußt verzichtet. Teilweise verflüchtigen sich die Bildgegenstände zu ornamentalen Elementen.
Was die leuchtend klare Farbigkeit angeht, so ist sie weder naturalistisch abbildhaft - die Maler des "Blauen Reiter" lehnten jegliche Imitation im Sinne einer illusionistischen Realitätswiedergabe ab - noch sind die Farbflächen gegenstandsgebunden.
Mit der zwangsweisen Auflösung der Gemeinschaft des "Blauen Reiter" durch den Ausbruch des 1.Weltkrieges ändert sich das Gestaltungsprinzip der Campendonk-Bilder. Die Geometrisierung und die zur Abstraktion tendierende Bildkonstruktion wird mehr und mehr aufgegeben. Der Gegenstand rückt stärker in den Vordergrund, erhält einen 'phantastischen', mystisch anmutenden Bedeutungsgehalt.
1916 übersiedelte Campendonk nach Seeshaupt an den Starnberger See, wo neben Aquarellen, Ölbildern und Holzschnitten vor allem Hinterglasbilder entstanden. Campendonk ging dabei in unüblicher Technik vor: zuerst bemalte er das Glas in großzügigen Farbflächen, um erst danach mit der Nadel graphisch strukturierend die Zeichnung einzuritzen[1)].
Die Begegnung mit Werken Giottos und den Mosaiken von Ravenna im Sommer 1920 hatte ihren direkten Einfluß auf Campendonks eigene künstlerische Entwicklung: seine Bilder bekamen einen zunehmend monumentalen Charakter. Die figurativen Elemente sind großzügig vereinfacht, der großflächig angelegte Bildgegenstand - meist die menschliche Figur - bestimmt den klaren Bildaufbau.[2)]

[1)] Vgl. dazu M.T.Engels, 1958, S.14
[2)] ders. 1958, S.15 und Abb.S.28 und 29, "Bauernhof", Öl a.L., 1920 "Die Badenden", Öl a.L., 1920

Abb.2

1922 kehrte Campendonk nach Krefeld zurück, wo er neben seiner Lehrtätigkeit an der Essener Folkwangschule mit Entwürfen zu Bühnenbildern beschäftigt war.

1926 übernahm er als Nachfolger seines Lehrers Thorn-Prikker die Leitung der Klasse für Monumentalmalerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Campendonk widmete sich zu diesem Zeitpunkt wieder der Glasmalerei. Er schuf für verschiedene Kirchen, vorwiegend im Rheinland, Fenster, die in ihren "gestalterischen Prinzipien" auf seinen Lehrer Thorn-Prikker zurückgehen: eine "konsequente Planimetrie des Bildaufbaues" und eine "betont lineare Struktur der Darstellung" kennzeichnen diese Prinzipien[1].
Daneben entstanden zahlreiche Aquarelle, die auch nach dem 2. Weltkrieg das künstlerische Werk Campendonks bestimmen sollten. Dabei wurden die Bildformate zugunsten einer "Sublimierung der sinnlich ästhetischen Reize" immer kleiner[2].
1933 wurde Campendonk aus dem Lehramt entlassen, woraufhin er nach Belgien emigrierte. 1935 erhielt er einen Ruf an die "Rijksakademie van beeldende Kunsten" in Amsterdam, wo er bis zu seinem Tod 1957 lehrte und wirkte.
Soll man die Malerei Campendonks in wenigen Sätzen charakterisieren - wie es für eine Arbeit über seinen nur zeitweiligen Schüler Schrieber nicht anders sein kann - so kann man folgendes festhalten: eine Spannung zwischen leicht erregbarer Empfindsamkeit und "strenger formaler Selbstdisziplin" läßt in seinen Bildern neben einer klaren, vom allem Zufälligen befreiten Bildkonstruktion stets ein poetisches, stimmungsvolles Element erkennen[3].

[1] M.T.Engels, 1958, S. 16
[2] ders. 1958, S. 19
[3] ders. 1958, S. 8

Walter Cohen nannte Campendonks Malerei 1924 "Andachtsbilder eines Weltfrommen", womit auf die religiösen Quellen seines Werks hingewiesen wird[1].
Damit gelangt der Verf. an einen Punkt, an dem er übereinstimmende Persönlichkeitsmerkmale der Lehrer Thorn-Prikker und Campendonk mit deren Schüler Schrieber feststellt. Tiefe Ernst- und Gewissenhaftigkeit sowohl in Anschauung der Welt als auch in Bezug auf das künstlerische Werk; daneben eine "Religiosität, die die Welt und das Leben als das geheimnisvolle Sinnbild einer übernatürlichen Wirklichkeit begreift"[2]; eine Religiosität, die zum Mystischen tendiert und den Bildgehalt bestimmt.
Diese Merkmale mögen kennzeichnend für den Niederrheiner sein, der sich einer Spannung zwischen Schwermütigkeit und Heiterkeit ausgesetzt sieht, zwischen ordnender Strenge und gelöstem Temperament.

[1] M.T. Engels, 1958, S. 9 . Da Engels keine weiteren Angaben zur Quelle des Zitates macht - sie ist nicht Cohens "Hundert Jahre Rheinischer Malerei",Bonn 1924 - konnte diese auch die Verf. nicht beibringen.
[2] ders.,1958, S.9

4.2. Der Maler Schrieber

4.2.1. Die Düsseldorfer Kunstszene zwischen den Kriegen

Der Weg des Malers Schrieber setzt nachweisbar mit dem Besuch der Düsseldorfer Kunstakademie im Jahre 1924 ein. Mit der geographischen Bestimmung ist das künstlerische Klima bereits angedeutet. Die spätimpressionistische, "stimmungsvolle", "atmosphärische"[1] Malerei, wie sie besonders in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg an der Akademie gepflegt wurde, hatte durchaus auch noch 1924 ihre Vertreter. Daneben wirkte der "Rheinische Expressionismus", der neben französischen Anregungen auch die des "Blauen Reiter" aus München aufgenommen hatte.

Mit der Berufung Jan Thorn-Prikker 1923 an die Akademie wurde dessen bildnerische Ordnung und symbolhaften Inhalt verbindende Malerei wirksam; die Monumentalmalerei und Glaskunst wurde neu belebt.

Neben den künstlerischen Strömungen an der Akademie, die als eher konservativ zu bezeichnen sind, gab es jene jungen Künstler, welche sich im "Jungen Rheinland" gesammelt hatten und gegen die "Salonmalerei"[2] der Akademie protestierten. Sie nannten sich selbst fortschrittlich, konnten aber das Gesicht der traditionellen Düsseldorfer Malerei nicht entscheidend verändern[3]. Aber es war ihnen gelungen, unter der

1) E. Trier, Rheinische Malerei des 20.Jahrhunderts, in: Das Kunstwerk, Jg. 8, 1954, S. 2o

2) Wend von Kalnein, 1973, S. 172

3) Vgl. A. Klapheck, 1958:"Über die erste Ausstellung des "Jungen Rheinland" 1918 in Köln schrieb der Maler Paul Seehaus im Kunstblatt": Das Gesicht der typisch rheinischen Kunst ist geblieben, einer Kunst, vermittelnd eher als schroff, von einer traditionellen Schönheit". Und Alfred Salmony äußerte 1921 in der gleichen Zeitschrift:"Trotz der betont revolutionären Geste steht das "Junge Rheinland" in der Tradition."" S. 68

organisatorischen Leitung von Adolf Utzarski die "I. Internationale Kunstausstellung" auszurichten. Sie fand 1922 im Hause Tietz statt und brachte erstmals seit der "Internationalen Kunstausstellung" von 1904 sowie den Sonderbund-Ausstellungen[1] von 1909, 1910, 1911 und 1912 wieder moderne europäische Kunst nach Düsseldorf[2].

Schrieber war bereits als 18-jähriger,1925, dem "Jungen Rheinland" beigetreten. Mit ihm fühlten sich viele junge Künstler an der Akademie dieser Vereinigung verbunden, so daß in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an der Kunstakademie eine neue Künstlergeneration heranwuchs[3].

Am Wandel an der Akademie hatte vor allem der 1924 berufene Direktor Dr. Walter Kaesbach entscheidenden Anteil. Der Kunsthistoriker hatte Erfahrung mit der Kunst der Gegenwart.Zu Künstlern wie Christian Rohlfs, Max Beckmann, Erich Heckel und James Ensor unterhielt er freundschaftliche Beziehungen und nahm einzelne ihrer Werke in seine Sammlung auf.Sie ging 1928 als "Dr. - Walter-Kaesbach-Stiftung" in den Besitz der Stadt Mönchengladbach über[4]. Seine wichtigste Unternehmung als Akademiedirektor war die Neubesetzung der Lehrstühle. In seiner Amtszeit wurden berufen:die Maler Heinrich Campendonk (1926), Werner Heuser (1926), Wilhelm Schmurr (1927), Paul Bindel (1930), Paul Klee (1931); der Bildhauer Alexander Zschokke (1931);der Bühnenbildner Walter von Wecus (1926);Anna Simons für die Schriftklasse (1927); die Architekten Heinrich de Fries (1927) und Clemens Holzmeister (1928)[5].

1)Vgl.M.M.Moeller, 1984, S. 33, 121 ff.

2)Vgl.auch A.Klapheck, 1973, S. 151

3)Vgl.Führungshefte des Stadtmuseums Düsseldorf. Düsseldorf im 20. Jahrhundert I. Die Kunsthändlerin Johanna Ey und ihr Freundeskreis.

4)Zu W.Kaesbach vgl.A.Klapheck, 1973, S.151 ff.

5)Vgl. R.Klapheck, 1932, S.14

Weitere Neuerungen waren die Einschränkung der Zahl der Studierenden durch Erhöhung der Anforderungen bei der Aufnahme und die Einführung eines Probesemesters. Bestehende Abteilungen wurden ausgebaut oder erweitert, neue eingeführt. Die Sammlungen Alter Kunst wurden durch Restaurierung nutzbar gemacht, zwei Säle für wechselnde Ausstellungen der Studierenden eingerichtet[1)].

So war es Kaesbach gelungen, den Ruf der Akademie entscheidend zu bessern.

Dieser Hintergrund bezeichnet den Ausgangspunkt für die Entwicklung Ludwig Gabriel Schriebers als Maler.

[1)] Vgl. R.Klapheck, 1932, S. 14

4.2.2. Entwicklung des malerischen Werks

4.2.2.1. Bilder 1925-1937

Die über 60 Bilder, die Schrieber von 1925-1953 malte, haben vorwiegend die menschliche Figur zum Thema. Dies gilt besonders für die Jahre vor dem zweiten Weltkrieg[1]. Erst nach 1945 entstanden auch Bilder, in denen, aus der Beschäftigung mit der konstruktiven Raumgestaltung, den Landschafts- und Hintergrundelementen die gleiche Bedeutung wie der Figur zukommt.

G 29, 42, 43 In einigen wird die Landschaft zum ausschließlichen Bildthema. Bei den frühen Bildern (1925-1937) handelt es sich vorwiegend um Bildnisse. Daneben entstanden aber auch schon mehrfigurige Darstellungen, die das

G 7, 8, 15, 18 Interesse für die Verspannung der Figuren im Raum deutlich machen.

Die Bildnisse der Jahre 1925-27 weisen anfänglich

G 3 einen breiten faserigen Pinselstrich auf, der aber

G 4 zunehmend härter wird. Schon im Bildnis der Schwester mit ihrem Sohn von 1926 scheint die Linienführung präziser[2]. Der Kontur ist fester geworden, der Pinselduktus dichter. Die Präzisierung bezieht sich vor allem auf die Köpfe, Körper und Hände dagegen sind summarisch behandelt.

G 5 Im Kinderdoppelbildnis von 1926 festigt sich die Gestaltung der Figuren noch mehr zu geschlossener Form. Während der Hintergrund noch von breiten, bewegten und ineinanderübergehenden Farbflächen gestaltet ist, werden die Figuren selbst von einer durchgehenden, in der Farbtiefe kontrastierenden Umrißlinie fest umschlossen. Wie eine Schablone liegen sie auf dem unbestimmten Grund. Die Farbflächen der Kleidung sind

[1] Ausnahmen: Erinnerung an Wangen, G 19 - zeigt eine eine Reihe von Kühen hinter einem Stallgatter; Puppe mit Steckenpferd, G 9

[2] die schlechten Schwarz-Weiß-Aufnahmen der größtenteils vernichteten Bilder erlauben keine genauere Stellungnahme der Verf.

G 3 im Vergleich zum Selbstbildnis mit Schnurrbart verdichtet, die Binnenzeichnungen für die Gesichtszüge sind klarer geworden.
Diese Entwicklung zum geschlossenen Figurenbild mag von der Lehre Thorn-Prikkers beeinflußt sein, der seine Figuren in ein klares Liniengerüst einfügte[1]. Mit der Klärung der Figuren wird auch der Ausdruck verändert. Die großen dunklen Augen blicken auf unbestimmte Punkte außerhalb des Bildes, die des Jungen verlieren sich im Leeren. Die Münder sind fest geschlossen. Ein fast trauriger Ernst, der an André Derains Bildnisse vor 1914 und noch kurz nach 1918 erinnern[2],kennzeichnet die Figuren (Derain gehörte in den zwanziger Jahren zu den populärsten europäischen Künstlern[3]).Auch die ernsten Gesichter in der Malerei eines Georg Schrimpf und Carlo Mense drängen sich auf.

Diese Künstler verbindet während einer bestimmten Periode - den zwanziger Jahren - der Wunsch, 'Dauerndes' darzustellen, durch Formvereinfachung und Verdichtung und durch Klarheit des Konturs. Sie gehören einer Stilrichtung an, die man mit dem Begriff des 'klassischen Realismus' bezeichnen kann[4]. Im Mittelpunkt ihres Interesses stand die objektivierte und beruhigte Welt, bereichert bei Schrimpf durch eine leise poetische Gestimmtheit, die eine Rückbesinnung auf die Romantiker deutlich macht. So sind auch die Motive der deutschen Romantik: Kinderbildnisse, Mutter und Kind, Frauen am Fenster - Motive, die auch im malerischen Werk Schriebers zu finden sind.

Abb. 1 [1] Vgl. Drei Apostel, Freskokarton, 1904, Abb. bei A.Hoff, Johan Thorn-Prikker, Recklinghausen,1958,S.35
[2] Zu Derain vgl.D.Sutton, 1960

Wie bereits erwähnt, gibt es unter den Bildern, die noch während der Akademiezeit entstanden, bereits solche, die anstelle des Bildnisses die Konstruktion mehrerer Figuren im Raum zum Thema haben. Es sind dies szenische Figurationen ohne Bildnischarakter.

G 7 Ein Bild mit den Maßen 100 x 100 cm von 1928 zeigt drei Mädchen in einer Art Wintergarten, der nach hinten ins Freie geöffnet ist . Die Figuren sind in unterschiedlichen Ansichten wiedergegeben: links befindet sich eine, auf einer Bank sitzende Profilfigur; dicht daneben, etwas in den Hintergrund versetzt, eine vorderansichtige Figur; rechts davon, in einer noch tieferen Ebene, eine Rückenfigur mit Hut, die den größten Abstand der Figuren zueinander hält.
Trotz der Anordnung der Figuren in verschiedenen Schichten wirken sie eher schablonenhaft vor die summarisch behandelte Fläche des Landschaftsausschnitts gesetzt. Ihre Beziehung zueinander beschränkt sich auf die wenigen gemeinsamen Berührungs- bzw. Überschneidungspunkte - ein Blickkontakt findet nicht statt[1]. Raumtiefe wird durch die Konstruktion des Raumes selbst dargestellt: einmal durch den Fensterrahmen, der leicht diagonal zum oberen Bildrand verläuft, und die ganz perspektivisch behandelte rechte obere Raumecke; zum anderen durch die nahezu horizontale Bank im Vordergrund des Bildfeldes und den rechtwinklig zu dieser in die Tiefe führenden Balken auf der rechten Bildseite.

[3] der Vorseite: Vgl. Kurzbiographie Derain, in: Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S.B/14/ 1927 u. 1929 stellte Flechtheim in Düsseldorf Derain aus

[4] der Vorseite: Vgl. W.Haftmann zu Derain, 1954(1965) S. 316; ders. zu Schrimpf und Mense, 1954(1965), S.267; Kurzbiographien zu Schrimpf und Derain in: Kat. Tendenzen des Zwanzigsten Jahrhunderts,a.a.O.

[1] wie übrigens in keinem einzigen Bild Schriebers: dort, wo sich der Blick einer Figur tatsächlich einmal auf ihr Gegenüber richtet, wird er nicht erwidert (20; 47; 48)

Weitere raumfüllende und raumbauende Gegenstände sind ein kleiner Baum und eine Topfpflanze rechts im Bild sowie ein Stück Tuch mit Kordel, welches links vom oberen Fensterrahmen in einer Vertikalen bis zur Bildmitte herabhängt.
Da das Bild nicht mehr existiert, kann über die Farbgestaltung keine Angabe gemacht werden. Es läßt sich aber anhand der schlechten Schwarz-Weiß-Fotografie eine Beziehung der Hell-Dunkel-Felder zueinander feststellen: das dunkle Kleid der Profilfigur korrespondiert mit dem dunklen Haar der mittleren und dem Hut der Rückenfigur. Das Kleid der Rückenfigur scheint in der Farbtiefe der des linken Wandstreifens zu entsprechen; das der vorderansichtigen Figur hat die ungefähre Farbtiefe der Raumdecke.
Bei den korrespondierenden Farbfeldern handelt es sich um Flächen. Konturierend und gleichzeitig Raumtiefe schaffend sind die Linien, welche die Bank gliedern sowie die Schattenlinien der Deckenbalken.

Die Gesichtszüge sind nicht mehr linear gezeichnet, vielmehr wirken sie wie in die Fläche projezierte Plastik.
Abschließend sei noch darauf verwiesen, daß Schrieber die Figuren nicht bildzentral anordnet, sondern sie aus der Bildmitte herausrückt, wodurch die Abstände zu den Bildrändern unterschiedlich groß werden.

G 8 Beim Bild "Mädchengruppe" von 1929 läßt sich bereits eine zunehmende Abstraktion der Bildgegenstände feststellen. Die Bildelemente, welche die Figuren umgeben, sind stark vereinfacht dargestellt: Häuser im Hintergrund sind auf ihre geometrischen Grundformen reduziert; ein Baum, parallel zum rechten Bildrand, ist durch die Vertikalität von Stamm und Ästen gekennzeichnet.

Mit der Zerlegung der Bildelemente in rechteckige und polygonale Farbfelder verbindet sich der Verzicht auf Tiefenwirkung. War im Bild von 1928 Raumtiefe noch durch perspektivische Mittel wie Deckenkonstruktionen und Fensterrahmen vorhanden, so wird der Raum hier zum bloß flächenhaften Hintergrund, auf dem sich die Figuren in flacher Schichtung übereinanderlagern.

Dargestellt ist eine Gruppe von sieben Mädchen beim Spaziergang; alle tragen Hüte.
Auch hier gibt Schrieber wieder verschiedene Ansichten der Figuren: die zentrale Figur im Vordergrund sowie die linke Seitenfigur und eine mittlere im Hintergrund sind frontal wiedergegeben, zwei sind Rückenfiguren, zwei weitere zeigen Dreiviertelansicht bzw. Profil.
Der Verzicht auf einen Bildnischarakter zeigt sich hier besonders deutlich in der Reduzierung der Gesichter auf helle Farbflächen mit nur andeutender oder ganz fehlender Binnenzeichnung. Auch Hände und Füße sind nur angedeutet.
Im Vordergrund des Interesses steht nicht die abbildhafte Wiedergabe einer bestimmten Figurengruppe, sondern die formale Beziehung der Figuren untereinander und ihre Anordnung im Raum.
Beziehungen und Akzente setzt Schrieber durch die überlegte Farbpalette. Die Hintergrundfarben wiederholen sich geklärt in der Kleidung der Figuren. Warme, erdige Töne (verschieden grün und oker) werden mit härteren (blau,blau-schwarz, orangerot) klarfarbigeren durchsetzt.
In der Gestaltung des Hintergrundes, aber auch in der Figurenbehandlung steht dieses Bild in der

Tradition des "rheinischen Expressionismus" eines August Macke. Bilder wie "Seiltänzer"[1] oder "Kinder am Brunnen"[2], beide von 1914, zeigen eine ähnliche, auf einfache geometrische Formen reduzierte Behandlung der Häuser im Hintergrund.
In der Figurendarstellung findet sich bei Macke häufig eine Wiedergabe verschiedener Ansichten; Gesichter werden auch hier nur angedeutet[3]. Bei beiden Malern reicht die Farbpalette von warmen erdigen Tönen bis zu leuchtenden, härteren in harmonischer Ausgewogenheit. Die farbigen Flächen bestimmen dabei die Formgebung, d.h. in Bezug auf Schrieber, daß die Formen nicht konturiert, sondern allein durch ihre Farbigkeit begrenzt werden, wobei die Grenzen im Bild "Mädchengruppe" teilweise noch fransig und verschwimmend sind - in späteren Bildern verfestigt sich die Form, grenzt sich präzise von der benachbarten ab.
Im Gegensatz zu Macke versucht Schrieber, alles Organische in ein strenges Formgerüst zu spannen. Dabei geht die Poesie, die ein solches Motiv wie das einer spazierenden Gruppe von jungen Mädchen in einer Landschaft haben können, verloren.
Mit Beginn der dreißiger Jahre - nach Beendigung der Akademieausbildung - placiert Schrieber seine Bildnisfiguren nicht mehr vor einen nur vom Pinselduktus strukturierten Hintergrund, sondern kennzeichnet diesen als Raum, indem er ihn mit Gegenständen

G 11

1) Abb. in: August Macke und der rheinische Expressionismus, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1978, Nr. 135, S. 41

2) Abb. in: August Macke, Nr. 142, S. 40

3) Vgl. Mackes "Dame in grüner Jacke", 1913 und "Der Abschied", 1914, Abb. 287 und 286 bei W. Haftmann 1954 (1965) Bildenziklopädie, S. 136, 135

füllt; mal ist es ein architektonisches Element,
G 10 mal ein geraffter Vorhang neben einer dekorativen
G 24 Tapete oder ein Fenster mit halb heruntergelassenem Rolleau. Immer sehen diese Gegenstände aus wie Requisiten eines Porträtfotografen (obwohl die Bildnisse keinen ausdrücklichen Porträtcharakter haben). Sie sind nicht zufällig da, sondern überlegt so und nicht anders arrangiert. Die Bildnisfigur selbst ist Teil dieses kulissenhaften Arrangements geworden. Der konstruktive Bildaufbau gewinnt zunehmend an Bedeutung.

Im "Bildnis der Mutter" von 1930 ist die Figur ganz an den rechten Bildrand gerückt. Ihr Blick richtet sich auf einen unbestimmten Punkt außerhalb des Bildraums; die Hände liegen lose im Schoß. Trotz der passiven Haltung der Sitzfigur ist sie nicht entspannt - der Moment ihrer Darstellung scheint erzwungen. Der Strickkorb zu ihrer Rechten verweist auf die sonst übliche Aktivität der Dargestellten[1]. Da es sich hier um eines der wenigen erhaltenen Bilder aus der Vorkriegszeit handelt, läßt sich etwas über Pinselführung und Farbpalette sagen.

Während Vorhang und Blumentapete noch nah am naturalistischen Vorbild orientiert gemalt sind - Schrieber gibt genau das Blattmuster der Tapete und die Falten des Vorhangs wieder - setzt er zur Strukturierung der Kleidung Farbflächen facettierend nebeneinander. Die vorherrschenden Farben der vorderen Bildebene sind Grau- und Brauntöne, daneben ein heller Sandton für die Bluse und ein Beige für Gesicht und Hände. Diese erdigen Farben werden an drei Stellen durchbrochen: von einem klaren Wasserblau am rechten unteren Ärmel der Figur, sowie von einem

[1] H. Schrieber erinnert sich an die unermüdliche Strickerei der Gertrud Schrieber

stahlgrauen und einem hellgrauen, fast weißen Wollknäuel im Strickkorb.
Im Hintergrund setzen sich das Rot und Grün der Tapete sowie die großen hellen Flächen des Vorhangs von den Vordergrundfarben ab.

G 24 Im "Bildnis Hildegard Schrieber" von ca. 1937 führen Glätte der Modellierung und geschlossener Kontur zu einer Formverfestigung. Die Binnenzeichnungen, wie etwa die Stoffalten, aber auch die schlichte Physiognomie sind in festbegrenzte Flächen eingeschrieben. Schattenlinien an Gesicht und Armen betonen die Körperlichkeit der Figur.
Auch hier wurde die Figur einem Interieur eingefügt,das durch einen schräg gestellten Stuhl und ein schmales Fenster gekennzeichnet ist.Die scheinbar lässige Haltung der Arme dient ebenso dem konstruktiven Bildaufbau wie die Vertikalen der Fensterrahmung, die Horizontalen des Rolleaus und die geschwungenen Diagonalen der Stuhllehne. Auch die Scharfkantigkeit von Stuhllehne und Fensterbank betont das Konstruktive des Bildes. Der Gefahr einer Erstarrung durch die Strenge von Aufbau und Einzelform begegnet Schrieber in der Darstellung des Gesichts. Die sparsam markierten Gesichtszüge dienen weniger einer genauen Porträthaftigkeit als der Darstellung einer bestimmten Ernsthaftigkeit; man kann hier wohl von einer "Klarheit des Ausdrucks"[1)] sprechen, welche der Bildnisfigur zugleich "Würde"[1)] und einen leisen Charme verleihen.
Auf der anderen Seite mag der traurige Ernst, der die meisten von Schriebers Bildnisfiguren kennzeichnet, Ausdruck einer geistigen Haltung sein, welche die Dargestellten mit dem Darstellenden teilen. Sie scheinen, den unmittelbaren Bezug zu einem Gegenüber meidend, ganz in sich gekehrt, in Ge-

[1)] Vgl.W. Schmied, 1977, S. 4/12

danken befangen, die über das eigene Sein hinausgehen.
Es ist bekannt, daß Schrieber die Gemälde Jean Fouquets (1415/20-1477/81) kannte und bewunderte - Walter Kaesbach hatte ihn während seiner Studienzeit nach Antwerpen geschickt, um sich dort Fouquets 'Madonna von Melun' anzusehen, nachdem er bereits von seinem Lehrer Thorn-Prikker auf diesen aufmerksam gemacht worden war; "das Bild 'Etienne Chevalier und der Hl. Stephanus', wo sich das Singuläre und Universale in Gedanke und Tat vermählen klebte als Postkarte auf einer Wand seines Ateliers in der Adlerstraße"[1]. Die Vermutung liegt nahe, daß sich Schrieber Fouquet auch geistig verbunden fühlte: Fouquets Bildnisfiguren zeichnet eine Introvertiertheit aus, die als eine innere Schau auf die Welt, als ein Erkennen und Wissen um das "Antlitz der Welt"[2] gedeutet werden kann, resultierend aus dem "ständigen Bewußtsein des Gegensatzes zwischen dem eigenen Sein und der übrigen Welt"[3]. Fouquets Welt, nämlich die des französischen 15.Jahrhunderts, war "voller Schlachten und Kämpfe, voller Intrigen und Verrat, voller Devotion und Opfersinn"[3]. Schriebers Welt zur Entstehungszeit seiner Bildnisse war die des sich ankündigenden und dann existenten 3. Reichs, d.h., eine Welt der Unfreiheit und Grausamkeit. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, verwundert es nicht, daß auch den Bildnisfiguren Schriebers jegliche Heiterkeit fremd ist[4].

1) Vgl. G.Grote, a.a.O.S. 3
2) Vgl. Paul Wescher, 1947, S. 16
3) ders.1947, S. 15
4) In den Bildnissen der Jahre 1946/47 besteht der Ausdruck der Ernsthaftigkeit noch fort; in den späteren Bildern, besonders den 'Paaren', ist die"Kargheit des Ausdrucks" (M.Eberle, 1977, S. 4/12) weniger ideell als vielmehr die Bildkonstruktion stützend zu erklären. Die Regungslosigkeit der Gesichter läßt die Figuren stillebenhaft erscheinen.

G 16 Das "Selbstbildnis" von 1936 macht die zunehmende Statik in der Malerei Schriebers deutlich.
Die Halbfigur nimmt die gesamte Bildhöhe ein und auch der Körper mit den breiten Schultern drängt bis an die Bildgrenzen vor. Für eine Bewegung der Figur bleibt kein Raum. Vom Hintergrund bleibt nur wenig frei; er ist als glatte Fläche behandelt, die sich mit der Mittellinie der Figur in zwei farblich voneinander unterschiedene Partien teilt.
Die Figur selbst ist in vertikaler Aufrichtung dargestellt. Die linke Hand hält ganz statisch die Jacke zusammen. Der Vertikalität der Figur entspricht der gelängte Kopf mit hohem Hut. Hutband und -krempe nehmen dagegen die Horizontale von Schulterlinie und linkem Unterarm auf.
Das strenge Bildgerüst spiegelt sich auch in der Wahl der Formelemente. Die Bekleidung - Hemd, Krawatte, Jacke - weist eine Struktur aus streng geometrischen Farbflächen auf. Die facettenartige Aufsplitterung gibt der Gestaltung kristallinische Härte.
Die Scharfkantigkeit des Umrisses kennzeichnet auch die Behandlung von Gesicht und Hand. Letztere wirkt grobknochig, wie aus Holz geschnitzt. Die Nase ist als scharfer Grat aus dem dreieckigen Gesicht herausgeschnitten, die Augen liegen in tiefen Höhlen. Die kubischen Formen, die Strenge der Unbewegtheit verleihen dem Selbstbildnis eine eher maskenhafte Ähnlichkeit als eine das Wesen des Dargestellten dokumentierende Porträthaftigkeit.

G 23 Im "Bildnis der Schwester mit Kind" aus demselben Jahr kündigt sich ein Denken in plastischen Formen an. Die den Unterschenkeln eingeschriebene Schienbeinlinie, die kreis- oder ellipsenförmigen scharfen Umrißlinien sowie die kantige Behandlung der Gesichts-

züge im Halbprofil betonen die Körperhaftigkeit der Figur, während der Hintergrund flach bleibt. Ein erstes Herausdrängen der Figur aus der Fläche deutet sich an und weist bereits auf den Bildhauer Schrieber.
Neben den eher nüchternen Bildnissen gibt es in Schriebers malerischem Werk auch Bilder mit symbolischem Cha-
G 13 rakter. Eine "Frau am Fenster" von 1932 zeigt eine gesichtslose Gestalt vor geöffnetem Fenster. Der linke Arm greift über die Fensterbrüstung hinaus, die rechte Hand schiebt einen Vorhang über den Fensterrahmen hinaus beiseite. Durch dieses über den Rahmen Hinausgreifen wird ein räumlicher Bezug zum Betrachter hergestellt.
In einer zweiten Bildebene liegt der Körper der Figur, der in seiner Dreidimensionalität betont ist. Das von der rechten Schulter gerutschte Kleid läßt Träger und obere Kante eines Hemdes frei werden. Schultern und gesichtsloser Kopf weisen eine andere Struktur auf als die farblich helleren Arme. Dies gibt dem Bild den Anschein einer Irrealität oder auch 'Surrealität'; die Szene scheint im Bereich des Metaphysischen angesiedelt. Die teils verdeckenden, teils weggeschobenen Vorhänge unterstützen den Eindruck des Geheimnisvollen.
Einen ähnlichen Ausdrucksgehalt hat ein etwa gleich-
G 17 zeitiges Bild einer weiblichen Gestalt vor einem Spiegel. Die Silhouette der Profilfigur zeigt deutlich Unterscheidungen von Mund, Nase und Stirn, während ihr Spiegelbild das einer gesichtslosen Schneiderpuppe ist.
G 20 Im Bild "Paar" sieht die männliche Figur - ein Selbstbildnis Schriebers - aus dem Bild heraus den Betrachter an. Blick und Gestik der Figuren erschließen sich dem Betrachter nicht in ihrer Bedeutung - es läßt sich nicht sagen, ob sie nur spielerisch zu verstehen sind, oder ob sie einen tieferen Sinn haben. Auch hier rahmt ein Vorhang den Bildausschnitt und siedelt die Szene im Bereich des Geheimnisvollen an.

4.2.2.2. Bilder 1945-1953

Zeigten die Bilder der dreißiger Jahre bereits die Tendenz, die Körperhaftigkeit der Figuren hervorzuheben, so lassen die der vierziger Jahre die vom Künstler vollzogene Hinwendung zur Plastik erkennen. Tatsächlich sehen die Figuren der Bilder, und ganz
G 26,29, 36 besonders die der mehrfigurigen, aus wie gemalte Plastik. Wie schon im "Selbstbildnis" von 1936 wirken
G 16 Gesichter und Glieder wie skulptiert. Die Bewegung der Glieder ist marionettenhaft, d.h., sie geht nicht von den Figuren selbst aus, vielmehr scheinen die Gelenke von fremder Hand in eine bestimmte Stellung
G 26,27, 30,31 gebracht. Die Körperhaftigkeit wird ferner durch die Hervorhebung runder Körperformen wie Schultern, Knie und Hüften erreicht. Durch die Faltendarstellung der sie umspielenden Gewandung werden sie akzentuiert. Dabei umschreibt der Pinselstrich in gekurvten Linien wiederholend die Form, so daß sich die Farbschichten übereinanderlagern. So wird das Gewand zu einer Anhäufung von sich übereinanderschichtenden Flächen derselben Grundfarben. Diese sind 1946 und
G 27,30, 26,25 1947 bevorzugt ein Wasserblau und ein Rot.
Wie sorgfältig Schrieber die Farbpalette wählt, zeigt ein Skizzenbuch mit detaillierten Farbangaben. Die Farbwahl steht also bereits bei der Kugelschreiber- bzw. Bleistiftskizze fest.
Um 1946/47 faßte Schrieber seine Überlegungen zum Verhältnis von Farbe und Form zur Bildfläche in einem kurzen Text zusammen. Den Ansatz zu "Fläche Form Farbe"[1] lieferte ihm der Aufsatz Juan Gris' (1887-1927) "Über die Möglichkeiten der Malerei", der bereits 1925 in einer Nummer des Querschnitts veröffentlicht worden war[2].

[1] Anlage 1

[2] diesen Hinweis erhielt die Verf.von Dr.G.Hirtz "Über die Möglichkeiten der Malerei", in: 'Querschnitt', Heft I, Jan.1925, S.32-40, Berlin 1925

Gris nennt darin die "einzige mögliche Maltechnik eine Art flächenhafte, farbige Architektur", welche "die Beziehungen zwischen Formen und den in ihnen enthaltenen Farben" herstellt. Dann äußert er sich über die Eigenschaften von Form und Farbe als Basis der Bildarchitektur. Zur Form heißt es:"Jede Form in einem Gemälde hat drei Funktionen zu erfüllen: Sie muß entsprechen: dem Element, das sie darstellen soll, der Farbe, die in ihr enthalten ist, und den anderen Formen, die mit ihr gemeinsam die Totalität des Gemäldes ausmachen." In einem nächsten Schritt erkennt er der Form die "primären Eigenschaften" "Ausdehnung und Formcharakter" zu, der Farbe die Eigenschaften "Qualität und Intensität".
Farbe kann weiter "einerseits leuchtender oder expansiver und andererseits düsterer oder konzentrierter" sein. "Es gibt wärmere und kältere Farben", und solche, die "dichter und schwerer als andere Farben" sind. Auch bei den Formen gibt es "expansivere" und "konzentriertere", "mehr oder weniger kalte, wie mehr oder weniger warme". "Es gibt auch Formen, die eine sehr stark markierte Schwergewichtsachse haben, und andere Formen, bei denen diese nur sehr schwach markiert ist." Symmetrische Formen haben bezüglich ihrer Schwergewichtsachse "mehr Gewicht als die asymmetrischen und komplizierten Formen." "Die geometrischen Figuren und die einer Vertikalachse unterworfenen Formen haben größere Schwere als die Formen, deren Achse nicht markiert ist oder deren Achse nicht vertikal verläuft."[1)]
Schrieber geht nun in seinem Aufsatz von der Form als "Aussage des Objekts", als "Realisierung der

[1)] D.-H.Kahnweiler, Juan Gris. Leben und Werk, Stuttgart 1968. Dritter Teil,Die Schriften von Juan Gris, V. Über die Möglichkeiten der Malerei, S. 196-202

Vorstellung" aus."Die Realisierung geschieht im Bild" - in der "Fläche". Schon das Unterteilen der Fläche heißt, "ihr Gestalt geben oder Form", heißt, "Spannungen" erzeugen, "die Proportionen bedenken". Die Formen stehen in einem bestimmten Verhältnis zur Grundfläche und zueinander. "So sind die Proportionen der großen und kleinen Formen, der spitzen und runden Formen, des Striches und des Punktes mit- und untereinander die äußerlichen Träger der Sichtbarmachung einer Imagination." Daneben führt Schrieber das Element der Farbe an, die sich entsprechend ihrer immanenten Eigenschaften wie Farbqualität, Wärme oder Kälte, Leichte oder Schwere verhält. Das Verhältnis der Farben untereinander ist abhängig wiederum von ihren Formen.
"Ist dies rechte Verhältnis von Fläche, Form und Farbe gewahrt, so ist viel zur Realisierung getan. Unabhängig ist davon, ob ein Bild den Gegenstand zeigt, also realistisch ist, oder gegenstandslos ist. Wesentlich ist, daß es Realisierung einer Vorstellung im Bereich des Allgemeingültigen ist." Damit bekennt sich Schrieber "zur Imagination des Künstlers, der eine Sache beschwören kann mittels der bildnerischen Grundelemente und damit die Lösung vom Abbild bekräftigt."[1)] Mit dem Verlust der Einheit von Fläche, Form und Farbe wird die Imagination Illusion, die Fläche Raum und die "Dinglichkeit der dargestellten Gegenstände" geht verloren. Diese theoretischen Überlegungen scheinen jedem Bild Schriebers vorauszugehen[2)].

1) L.Schauer zur Eröffnung der Aquarellausstellung im Neuen Berliner Kunstverein 1977, Textabzug S.2

2) Vgl.Wend Fischer, Vom Silberschmid zum Maler, in: Die Neue Zeitung, 16.Juli 1949:"Man wird in seinen Bildern keine Stelle, keine Form und keine Farbe finden, die nicht in der Logik des Ganzen eine bestimmte, ihr bewußt zugewiesene Funktion hat."

G 31 Als Beispiel sei das "Selbstbildnis" von 1947 analysiert. Den Maßen der Leinwand, 80 x 60 cm, entspricht zunächst die Entscheidung für eine Halbfigur[1]. Diese füllt das Bildfeld nahezu vollständig aus, scheint in es hineingezwängt. Der Hut wird vom oberen Bildrand beschnitten, der rechte Arm vom rechten Bildrand; der linke Oberarm verläuft, wenig vom linken Bildrand abgerückt, parallel zu diesem; der linke Unterarm verläuft in seiner horizontalen Ausrichtung parallel zum unteren Bildrand.
Im linken oberen Hintergrund werden der Hinterkopf und ein Teil des Rückens von einem Spiegel reflektiert, der im rechten oberen Bildfeld von einer Vertikalen mit floralem Muster begrenzt wird[2]. Dieses Muster belebt die sonst eher strenggeometrischen Formen des Bildes.
Die vorherrschende Farbe ist ein Grau-Blau, das in verschiedenen Tiefen und Nuancierungen in Jacke und Hut auftritt. Durch die Reflektion der Figur im Hintergrund wiederholt sich dort auch die Farbe. Für Gesicht und Hände wählte Schrieber ein fahles Grau-Rosa, das sich partiell in der Jacke wiederfindet. Diesen eher kühlen Farbtönen stellt Schrieber die erdigen und damit wärmeren Töne für den oben rechts angesiedelten vertikalen Musterstreifen und die den

1) Bei hochrechteckigen Formaten wählt Schrieber dagegen die Dreiviertel-Figur - vgl.G 27,30 - bzw. die Ganzfigur - vgl. 44, 45

2) Der Spiegel ermöglicht die Wiedergabe verschiedener Ansichten des Bildgegenstandes und verstärkt damit seine körperliche Gegenwärtigkeit. Dies bedeutet auch hier eine Annäherung an die Skulptur mit ihrer Vielansichtigkeit, aber auch an die kubistische Zielsetzung, einen Gegenstand in seiner Vollständigkeit und Körperhaftigkeit darzustellen.

unteren Bildrand bildende Brüstung gegenüber. Zusätzlich streut er noch ein Beige für den Rücken der Figur und einen Fleischton für den Hals in den linken oberen Hintergrund ein. Ein Ziegelrot rechts und links vom Kopf der Figur ist die lebhafteste Farbe; eingestreute Braun-Grün-Töne und wenig Anthrazit für Hutband, Kravatte, Pfeife und Revers sind die dunkelsten, ein Fast-Weiß in Revers, Hintergrundstreifen und Glas die hellsten Farbtöne. Sämtliche Farbtöne sind ihren Eigenschaften entsprechend sparsam bzw. großzügig verteilt; die Farbtiefen sind abhängig von der Form, d.h., Anthrazit und Fast-Weiß bezeichnen härtere Formen, die Blau-Grau-Töne die weicheren und großflächigeren. Die harmonische Verteilung von Form und Farbe in ihrem Verhältnis zur Fläche gibt dem Selbstbildnis seine Nüchternheit und Ruhe.

Schrieber scheint die Farben und Formen entsprechend dem von ihm erstrebten Bedeutungsgehalt zu
G 25 wählen. In einem Bild wie "Blumenvase mit Lilien" wird das hervortretende Weiß der Blüten bewußt als Kontrast vor den dunklen, in die Tiefe führenden Grund gesetzt, und dem neutralen Sujet wird so ein Bedeutungsgehalt zuerkannt, der über das Thema hin-
G 44 ausgeht. Im Bild "Nonne" unterstreicht das strahlende Weiß von Haube und Hemdbrust den Ausdruck von Beseeltheit; die Strenge der geometrischen Formen entspricht der Beherrschtheit der Ordensfrau.

Aus den Überlegungen zu "Fläche Form Farbe" entstanden wohl auch die wenigen reinen Landschaftsbilder.
G 41 In "Landstraße" und "Parklandschaft" sind alle Na-
G 52 turgegenstände auf ihre geometrischen Grundformen reduziert. Bäume werden durch Kreis- und Rautenform bezeichnet; Straßen, Wege und Rasenflächen durch Rechteck- und Dreieckformen. Durch die geometrisch konstruierten Formen erhält das Bild seinen architektoni-

schen Charakter.Das Naturvorbild ist zu einem strengen Gefüge flächiger Formen geworden, in dem die Illusion von Raumtiefe vollständig aufgegeben ist. Diese Umsetzung der geschauten Natur in die Ordnung der Bildfläche erinnert an die frühen Versuche der französischen Kubisten, die Landschaft in ein festes Gerüst aus Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen zu spannen[1]. Auch in der Wahl der Farbpalette können Übereinstimmungen festgestellt werden:in der Beschränkung der Farben auf dunkle und erdige Töne erhalten die flächigen Formen ihr Gewicht.

G 41 In "Landstraße" ist die Farbpalette fast monochrom: bis auf die schmale rosa Rahmung, den hellblauen Horizontalstreifen für den Himmel und einen kurzen schmalen Streifen Dunkelblau in der in der mittleren Bildebene, sind alle Farben gedeckt. Die größeren Flächen sind von einem grünlichen Dunkelbraun, die Horizontalstreifen rotbraun. Für die kleineren Formen ist viel Ocker, Beige und Grau-Weiß verwandt.

G 52 In "Parklandschaft"sind die Farben kontrastreicher gewählt. Die hellgrünen Flächen für den Rasen grenzen sich klar von den grau-schwarzen Flächen für die Bäume ab. Auch sind die flächigen Formen weiter auseinandergerückt, es gibt kaum Überschneidungen. Der Gesamtaufbau ist gegenüber der "Landstraße" klarer, einfacher und damit ruhiger.

[1] Vgl.dazu W.Haftmann,1965, Bild-Enzyklopädie, S.78 zu Georges Braque:"In der Landschaft von 1908 (Abb. 154) entwickelt er aus den Gegenständen einfache stereometrische Formen und fügt aus diesen Bausteinen eine Konstruktion zusammen, die eine aus der Natur entwickelte Ordnung anschaubar macht. Sie verwirklicht sich als Erscheinung auf der Fläche. Das Bild ist kein Ausschnitt mehr. Seine Räumlichkeit wird an die Fläche gebunden und damit verschwindet auch hier das Perspektivische und Atmosphärische. Aus der naturalistischen 'Ansicht' wird ein Bild der Vorstellung, das eine aus der Natur entwickelte visuelle Ordnung sichtbar macht."-In "Fläche Form Farbe" sieht Schrieber die Realisierung der Vorstellung durch das rechte Verhältnis von Fläche,Form und Farbe gewährleistet.

Anlage 1

A 174 In einem Entwurf für ein Wandmosaik wiederholte Schrieber die Reihung der Bäume in ihrer Reduzierung auf ihre geometrische Grundform, hier die Raute, wie sie in "Landstraße" zum bildtragenden Element wurde. Den Formelementen der Bäume paßt sich hier die Hintergrundgestaltung völlig an, d.h., der Grund gliedert sich in größere und kleinere Rauten, die teilweise in Dreiecke aufgeteilt werden. Belebt wird die strenge Geometrisierung durch teils eingefügte, teils 'aufgelegte' stark abstrahierte Figuren.

Die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Malerei als geordnete Bildarchitektur führte Schrieber über Juan Gris hinaus zur weitergehenden Beschäftigung mit dem französischen Kubismus. In einem Skizzenbuch findet sich neben den bekannten Themen Bildnis und Figurenbild auch das Stilleben. Es wird hier auch als "la petite nature morte" bezeichnet, so wie sich Schrieber überhaupt für die Bezeichnung und Farbangabe häufig der französischen Sprache bedient[1]. Die Skizzen zu den sämtlich nicht ausgeführten Stilleben zeigen Arrangements aus Kanne, Tasse und ähnlichen Gebrauchsgegenständen des häuslichen Alltags. Sie erinnern, sofern das bei der Flüchtigkeit der Zeichnungen zulässig ist, an Georges Braques (1882-1963) Stilleben mit Kaffee- bzw. Teekannen.
Unter den noch existierenden Ölbildern Schriebers findet sich nur ein einziges, das die Bezeichnung Stilleben erlaubt.

[1] folgende Bezeichnungen finden sich im Skizzenbuch:' la vieille femme' - nicht ausgeführt; 'l'escalier' - Aquarell;'maternité' - Bildnis H.Schrieber mit Tochter, 1946, G 28; 'la religieuse' - Nonne; 'paysage I' - nicht ausgeführt u.a.

G 25 Es ist die "Blumenvae mit Lilien"[1] von 1946, das erste nach Kriegsende entstandene Ölbild[2].
Das Bild zeigt den für den Kubismus charakteristischen Versuch, die Körperlichkeit des Gegenstandes und seine Konstruktion darzustellen und damit zugleich das 'Wesen' der Dinge. Der Vasenhals ist mit seiner unteren Öffnung zum Vasenbauch auf die Oberfläche desselben geklappt. Die "vollständige Darstellung des Gegenstandes"[3] ermöglicht dem Betrachter die Ansicht einer natürlicherweise verborgenen Konstruktion.
Es gibt in Schriebers malerischem Werk zwei Bilder, in denen seine Beschäftigung mit dem Werk Pablo Picassos (1881-1973) zum direkten formalen Ausdruck kommt.
Im Skizzenbuch findet sich auf einer Seite mit'la petite nature morte', 'la vieille femme' und 'Omnibus' u.a. die Skizze eines Frauenkopfes, der bis ins Detail des zum Schrei geöffneten Mundes Zitat der linken weiblichen Figur im Bild "Guernica"(1937)
Abb.31 von Picasso ist[4]. Wie diese (die Figur unterhalb des Stieres) hat auch Schriebers Figur den Kopf weit nach hinten in den Nacken geworfen. Der obere Kontur vom Kinn bis zur Nasenspitze läßt sich mit dem der Picassoschen Figur, abgesehen von geringfügigen Verschiebungen, zur Deckung bringen. Selbst die zeichenhafte Darstellung der Zunge hat Schrieber übernommen.
In zwei ausgeführten Ölbildern hat Schrieber diese Figur in abgewandelter Form übernommen.

1) 1946 wurde bei Vömel-Trojanski (vgl.Kat.) u.a. ein 'Stilleben' ausgestellt - sehr wahrscheinlich handelt es sich um das hier genannte Bild.
2) nach Auskunft von H.Schrieber
3) Vgl.D.-H.Kahnweiler, 1968, III Die Geburt des Kubismus, S. 110
4) Anlage 2

G 34 In "Mädchen am Fenster" ist der Kopf aus der extremen Nackenlage etwas nach vorn genommen. Eine Hand stützt das Kinn, der Mund ist nur noch wenig geöffnet. Anstelle des Entsetzens ist der Ausdruck einer verträumten Sinnlichkeit getreten.
Auch in der Anordnung der Augen geht Schrieber auf Picasso zurück: er stellt beide Augen der Profilfigur dar, legt sie aber nicht in dieselbe Fläche, d.h., auf einundieselbe Gesichtshälfte, sondern siedelt das eine Auge oberhalb des Nasenrückens an.Die Darstellung mehrerer Ansichten in einer Fläche wird also nicht mit der Konsequenz Picassos ausgeführt[1)].

G 37 In "Prozession" geht die weibliche Figur im Bildmittelgrund auf Picassos Guernica-Figur zurück. Sie ist im rechten Profil wiedergegeben, der Mund ist ekstatisch zum Gesang geöffnet, das Auge geschlossen, der Kopf in den Nacken geworfen. Das Schablonenhafte der Darstellung, die Silhouette des Profils mit dem wie ausgeschnittenen Halbkreis des geöffneten Mundes und dem geschlossenen Übergang vom Nasenrücken zur Stirn, sind die stilistischen Merkmale der Guernica-Figuren.

G 42 Wie "Prozession" zeigt auch "Europa" ein für Schrieber ungewöhnliches Bildthema. Der gestürzte Stier vor dem brennenden Dorf im Hintergrund ist wohl als erste und einzige künstlerisch zur Darstellung gebrachte Reaktion auf die historische Situation zu verstehen und bietet anders als die Bildnisse und Figurenbilder erstmals auch ikonographische Ansätze (auf die hier aber nicht näher eingegangen werden soll).

1) Vgl."Spiegelung" - G 51: hier liegen bei der rechten Profilfigur beide Augen nebeneinander in einer Fläche; das linke Auge liegt zum Teil auf der Nasenwurzel, zum anderen Teil geht es freiliegend über diese hinaus.

Stilistisch macht das Bild den Einfluß von Campendonk und Thorn-Prikker deutlich. Die klaren Farbflächen werden wie in Glasfenstern mit einem Netz von dunklen Linien durchzogen, die sie voneinander trennen, aber auch zusammenhalten.
Der Zusammenhalt des Bildganzen erfolgt darüber hinaus durch die formale Anordnung der Motive und Bildgegenstände: der gestürzte Stier im Vordergrund rahmt die Hintergrundszene. Diese zieht durch ihre lichtvolle Behandlung den Blick des Betrachters auf sich und rückt damit für ihn ins Bildzentrum.
Die Bildordnung wird weiter in den sich überschneidenden geometrischen Flächen deutlich, welche als Grund für die Bildgegenstände dienen. Ihre Winkel markieren die Mittelpunkte der vier Leinwandgrenzen. Wo die Flächen jedoch von Bildelementen überschnitten werden, die sich einer Einordnung in ein streng geometrisches System entziehen, ist diese Bildordnung nicht mehr überzeugend (dies geschieht besonders im linken oberen Bildfeld, wo Ohr, Horn und Huf des Stiers sowie mehrere zusammengefügte Farbflächen aus dem Rahmen drängen. Das Bildgerüst ist also nicht konsequent durchgeführt. Dadurch wird dem Bild die bei Schrieber sonst übliche geordnete Ruhe genommen. Ob beabsichtigt oder nicht, dem Bildthema scheint dies gerecht zu werden.
Gegen Ende der vierziger Jahre nimmt das Figurenbild Schriebers an Stilisierung zu. Dies äußert sich zum einen in der stärkeren Abkehr vom Bildnis mit eingeschränktem Porträtcharakter[1)] hin zum Figurenbild

[1)] vgl. dazu die Bildnisse der H.Schrieber, G 27, 28 30, die bei aller Erkennbarkeit des Modells über das Individuelle hinausgehen. Schrieber selbst zog den Begriff 'Bildnis' dem des 'Porträt' vor.

und seinen "allgemeineren Aspekten"[1] und zum anderen in der Gestaltung des Hintergrundes. Besonders in den Zweifigurenbildern steht das Verhältnis der Figuren zueinander und zum Raum im Mittelpunkt des formalen wie bedingt auch inhaltlichen Interesses des Künstlers.

G 47,48 56 Die Paare der Bilder von 1949 und 50 sind einander zugewandt und abgewandt zugleich. Ein körperlicher

G 47,48 56 Kontakt wird durch die direkte oder annähernde Berührung der Figuren hergestellt. Ihre erstarrten Bewegungen sind in ihrer Richtung zwar nicht entgegengesetzt, scheinen aber, würden sie fortgesetzt, knapp aneinander vorbeizulaufen. Die unterschiedlichen Blickrichtungen verstärken den Eindruck der gegenseitigen Abkehr.

Der Zwiespalt zwischen gleichzeitiger Körpernähe und Distanz der Figuren läßt sich inhaltlich als Ausdruck der Einsamkeit deuten - dafür sprechen die großen mandelförmigen Augen mit ihrem tiefen, melancholisch -ernsten Blick. Wichtiger erscheint dem Künstler aber der formale Aspekt. "Die Figuren und die zugeordneten Bewegungsabläufe werden statisch - tektonisch gesehen"[2]. Die durch ihre Glätte und Hellfarbigkeit in den Bildvordergrund drängenden Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen der Glieder sowie die Scharfkantigkeit ihres Umrisses verfestigen das Bildgefüge. Dagegen nehmen die Körper der Figuren, prismenhaft gegliedert, die Struktur des Bildhintergrundes auf. Teilweise, besonders bei den männlichen Figuren verschmelzen die Körper

1) Günter Busch, 1960, S. 39

2) C.Grützmacher, Das Werk von Ludwig Gabriel Schrieber. Versuch einer Darstellung, S. 1

mit dem Grund zu einer einheitlich gegliederten Fläche, so daß das Gleichgewicht von Figur und Grund zugunsten des letzteren gestört scheint. Die Gestaltung der bildabschließenden Fläche ohne Tiefenwirkung scheint zur Methode zu werden, besonders da, wo die
G 56 Gliederung kleinteilig ornamenthaft vollzogen wird. Statt der Erzeugung struktureller Spannung dient die Gliederung hier eher der Dekoration.
G 50 In einem "Entwurf für eine Intarsienarbeit" verselbständigt sich die Hintergrundgestaltung zum Bildthema. Die meisterhafte Ausführung (präzise Pinselführung) und die reduzierte, aber edle Farbpalette (schwarz, braun, weiß, blattsilber) machen ihn zur "streng aufgeteilten und noblen Bildtafel"[1].

Am überzeugendsten ist Schrieber dort, wo die strengen Formen des Grundes die Selbständigkeit der Figuren nicht einschränken, d.h., wo der Sinn für Maß und Proportion, für die Körperhaftigkeit der Figuren deutlich wird.
In "Spiegelung" und in "Liegende" werden die Rundungen der weiblichen Körper plastisch hervorgehoben und die Proportionen großzügig vereinfacht. An die äußeren Begrenzungen des Bildfeldes drängend scheinen die Figuren aus der Fläche treten zu wollen. Das Formwollen des Bildhauers, die nie illusionistisch wirkende Darstellung kommt hier überzeugend zum Ausdruck.
Mit Beginn der fünfziger Jahre kehrt Schrieber zu einer flächigeren Gestaltung zurück. Die Figur er-
G 59 hält, wo sie noch auftaucht, einen neue Aufgabe im Gesamtgefüge: sie ist Baustein einer abstrahierten Flächenkonstruktion ohne volumenbildenden Charakter. Sie tritt nicht mehr in den Vordergrund, sondern liegt gleichwertig in derselben Schicht wie die die Bildfläche gliedernden Form-und Farbflächen.

[1] Whs., in: Düsseldorfer Stadt-Nachrichten, 5.3.1951

Auf ihre Physiognomik wird ganz verzichtet - die Gesichter sind nur noch an ihrer großzügig vereinfachten Grundform zu erkennen und von den übrigen Bildformen zu unterscheiden.

Die Bildformen selbst sind insgesamt vielfältiger geworden. Neben strengen, harten Farbflächen mit geraden Kanten erscheinen nun auch solche mit gekrümmten Begrenzungen. Auch sind die Größenunterschiede der Formelemente vielfältiger. Hinzu tritt die Bereicherung der Farbpalette. Insgesamt ist eine Lockerung der Bildfläche zu spüren.

In seinen letzten Ölbildern hat Schrieber die Figur ganz aufgegeben. Sie hat ihre Behauptung in der Plastik gewonnen. Die Bildmotive sind nun der Landschaft entnommen. Die Bildtitel sind die der gleichzeitigen Aquarelle - "Garten mit Kirschbaum", "Brükkenbau", "Brückenbild" u.a.. Wie diese weisen sie ein gelockertes Bildgefüge auf. Neben die sie formenden Farbflächen tritt eine mehr zeichenhafte Pinselführung, die den gerüsthaften Charakter unterstreicht.

G 62,60, 53,63

4.2.2.3. Zusammenfassung

Betrachtet man das malerische Werk Ludwig Gabriel Schriebers zusammenfassend (die Aquarelle werden an dieser Stelle nicht berücksichtigt), so lassen sich verschiedene Einflüsse erkennen. Insbesondere in der französischen Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, die von einem überschaubaren Bildaufbau und einer flächigen Figurenmalerei[1] gekennzeichnet ist, hat er das für ihn Gültige erkannt. Ihre Inhalte setzte er in eine zeitgerechte und persönliche Formensprache um.
Die Gemeinsamkeiten mit seinen Anregern liegen zu allererst im Streben nach "gestaltender Ruhe"[2]; ihre Realisation erfordert eine geordnete Bildkonstruktion,die auch die Figur erfaßt.
Für den seelischen Ausdruck der Bildnisfiguren können vergleichend Fouquet und Derain herangezogen werden. Bei beiden findet sich jene gesammelte Ruhe, welche eine Innerlichkeit und "Ergebung in das eigene Sein"[3] zum Ausdruck bringt und manchmal leise Trauer und Melancholie ausströmt.
Für die formale Ordnung in Schriebers Bildern wie auch für das Formvokabular war besonders nach 1945 der Kubismus wegweisend. Anfangs (hauptsächlich vor 1945) in der spezifischen Form der deutschen, besonders der rheinischen Maler wie August Macke; später in seiner ursprünglichen Form wie er bei Gris, Braque und Picasso auftritt.
Gris gab den Anstoß zu der theoretischen Auseinandersetzung mit Fläche, Form und Farbe. Picasso beeinflußte teilweise das Formvokabular bis zur direkten Übernahme. Braque mag neben Gris die Beschäftigung

[1] Vgl.Fouquet und den Meister der Gabrielle D'Estrées
[2] H. Lühdorf, 1946
[3] M. Eberle zur "Italienerin" von A. Derain, 1977, S. B/14

mit dem Stilleben angeregt haben.
Mit den Kubisten teilte Schrieber vor allem das "Verlangen nach mehr Festigkeit und Disziplin des innerbildlichen Gefüges, nach antiemotioneller Klärung und Rationalisierung des Gestaltungsaktes"[1]. Das führte bei ihm zu einer sehr tektonischen Malerei, d.h., er gibt den eckigen, harten Formen vor den runden, weichen und organischen Formen den Vorzug. Aus ihnen baut er gleichermaßen Figur wie Natur, bzw. Umraum.
Der Hervorhebung des Wesentlichen, des "Elementaren"[2], der objektiven Aussage über den Gegenstand
G 29,36, 37,41 also, entspricht der Verzicht auf illusionistische Raumtiefe. Der Bildraum wird auf dicht hintereinander gestaffelte Schichten reduziert und damit in immer deutlichere Kongruenz zur Bildfläche gebracht.
G 47,54, 55 Dies besonders in den Figurenbildern, in denen eigentlich nur noch eine einzige Bildebene besteht, auf der sich die Gegenstände und Formelemente drängen und durchdringen.
Der Verzicht auf organische Formen wie auf Tiefenraum läßt die Figuren stillebenhaft erscheinen, und der Gesamteindruck ist der einer statischen, manchmal harten und versteiften Malerei, in der die Form bisweilen wichtiger erscheint als das "außerkünstlerische"[3], sprich: erzählerische Moment. Letzte-
G 37,42 res ist nur in den Bildern "Prozession" und "Europa" bildbestimmend. In den übrigen Bildern wird die inhaltliche Aussage auf ein Minimum reduziert.
Bei aller erkennbaren Inspiration durch die genannten Künstler kann Schrieber eine Selbständigkeit in Form und Ausdruck nicht abgesprochen werden.

1) Werner Hofmann, 1978, S. 278/279
2) ders., 1978, S. 276
3) D.H.Kahnweiler, 1968, S. 136

Oberflächlich betrachtet zeigt sich dies in der Unverwechselbarkeit seiner Bilder, in der stilistischen Eigenart. Bei näherer Betrachtung ist es die ausgesprochene Ruhe und Dauerhaftigkeit, die seinen Figuren eignet und die die Eigentümlichkeit seiner Malerei ausmacht.
Jeder Gegenstand, auch die Figur wird in seine Grundformen gegliedert - Vereinfachung führt zur Klärung, zur erkennbaren Bildarchitektur, der sich die Bildelemente einordnen. "Diese Methode führt manchmal zum Eindruck äußerster Korrektheit"[1] der aus harten Farbflächen montierten Malerei (auch die Farben sind überwiegend kühl), die ganz ohne Licht und Schattenwirkung auskommt. Wo jedoch die Gestik die Figuren aus ihrer Erstarrung löst, sie verlebendigt und menschlich macht, und diese ihr eigenes, vom Formvokabular unabhängiges Volumen erhalten, bereichert eine leise Verspieltheit das strenge Gefüge. Der Betrachter fühlt sich eigentümlich berührt und zur gedanklichen Auseinandersetzung mit dem eigenen Sein und den damit verbundenen Beziehungen und Verhältnissen angeregt.

[1] Martin Erler, Methodisten an der Düssel, in: Rheinischer Merkur, 25. Mai 1951

Teil C

5. Das plastische Werk

5.1. Thema des plastischen Werks

Das zentrale Thema plastischen Gestaltens ist für Schrieber immer der Mensch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die weibliche Figur gewesen. Ihre volle Körperlichkeit, ihre Architektur und ihre gestalthafte Beziehung zum Raum zum Ausdruck zu bringen, haben den Künstler zu immer neuen Formulierungen geführt. Die Vielzahl der Darstellungsmöglichkeiten zeigt sich zunächst an den verschiedenen Grundhaltungen; desweiteren an der Verwendung unterschiedlicher Materialien, zu skulptierender wie zu modellierender; und schließlich an der Oberflächengestaltung, die von gespanntem Geglättetsein bis zu gelöstem Bewegtsein reicht.

Die formale Lösung der Menschengestalt kann einem Künstler von der Sensibilität und Selbstverantwortlichkeit Schriebers aber nicht genügen. Seine Bildwerke sind immer auch Ergebnis eines geistigen Vorwurfs, in dem er sich mit dem zu vermittelnden Inhalt auseinandersetzt. Ein Inhalt, der gebunden ist an ein humanistisches Bild vom Menschen, an seine körperliche und geistige Würde. Dementsprechend sind Schriebers Figuren nie laut im Sinne eines appellativen Ausdrucks, selten überschwenglich, leidenschaftlich oder von leidvoller Erfahrung geprägt, sondern leise, verhalten, reicht ihre Ausdruckskraft von Introvertiertheit bis zu einer stillen Beredsamkeit.

5.3. Das plastische Werk in der Übersicht

Schriebers plastisches Werk läßt sich in verschiedene, zum Teil stark voneinander differierende Phasen einteilen. Geht man von den verwendeten Materialien aus, so gibt es drei Perioden, deren Beginn ziemlich genau bestimmt werden kann.
Von 1941 bis 1952 arbeitete Schrieber ausschließlich in Holz[1]. Nach 1952 entstanden zwar bis 1955 noch einige Skulpturen aus Holz und 1964 noch eine letzte, sie gehören aber - abgesehen von der letzten - stilistisch nicht mehr in die erste Schaffensperiode. Auch in Größe oder Motiv sind sie verschieden.
Über das verwendete Material hinaus teilen alle Gestaltungen der ersten Dekade im bildhauerischen Schaffen Schriebers Thema[2], Größe und Stil - letzterer weist mit der zeitlichen Entwicklung zunehmend abstrahierende Züge auf.
Die weibliche figur als zentrales thema wird, teils bekleidet, teils unbekleidet, kleinformatig gestaltet: ihre Höhe reicht von 18 bis 60 cm.
Ohne die detaillierte Formanalyse vorwegzunehmen, kann schon an dieser Stelle folgendes festgestellt werden: die Körperhaltungen der Figuren beschränken

[1] die Schmuck- und Treibarbeiten dieser Jahre haben neben ihrem religiösem Gehalt eher kunstgewerblichen Wert.

[2] die bereits 1945/46 entstandenen Christusfiguren nehmen in bezug auf ihre Thematik eine besondere Stelle ein und werden in einem Exkurs zur Sakralplastik vorgestellt.
Außerhalb des Grundthemas stehen ferner die Köpfe, Tierdarstellungen, Büsten, Mehrfigurengruppen und Männergestalten, deren Zahl verhältnismäßig gering ist. Zeitlich und stilistisch entsprechen sie der jeweiligen Entwicklungsstufe im Werk.

sich auf einfache Grundpositionen wie Stehen, Sitzen, Schreiten, Hocken, die sich in klar überschaubaren Formulierungen abzeichnen. Die Gesamtheit des plastischen Körpers macht das Prinzip der Einfachheit und kubischen Geschlossenheit deutlich. Diesem Prinzip ordnet sich die Komposition aller Körperglieder unter. Körperdetails - porträthafte Gesichtszüge, kleinteilige, abbildhafte Binnengliederung - werden zugunsten einer festen Formzusammenfassung weitgehend vermieden. Keine Einzelheit lenkt von der Klarheit des Konturs ab, auf Attribute wird verzichtet und selbst die Haare werden als geschlossene Masse gestaltet, die ihre Aufgabe in der Unterstützung des geschlossenen Prinzips hat. Die Verhaltenheit der Glieder, die Beschränkung auf das "Notwendigste"[1)] erzeugt ein In-sich-ruhen der Figuren ohne ablenkenden, affektiven Ausdruck.
Das Ergebnis, das sich aus diesen Prinzipien ableitet, ist eine stilisierte, überindividuelle Frauengestalt, deren Körperbau sich aus dem Block heraus in runden Volumen entwickelt. Die Betonung der kompakten, runden Formen impliziert die inhaltliche Bedeutung der weiblichen Gestalt als Idol - nicht als Ideal.

P 32 Mit der "Stehenden" von 1952 setzt, vom Material ausgehend, eine zweite Periode im plastischen Werk ein. Sie umfaßt in der Regel lebens- bis überlebensgroße Gips- und Tonplastiken, die - obwohl modelliert - noch durchaus skulpturalen Charakter haben und die Ergebnisse der ersten Periode mehr fortsetzen, als daß sie neue Lösungen darstellen. Im Hinblick auch auf die veränderten äußeren Umstände - Schrieber wurde 1951 an die HfbK Berlin berufen:

[1)] C. Grützmacher, S. 2

er sieht sich einem neuen künstlerischen Umfeld ausgesetzt, ein Atelier an der Hochschule bietet ungewohnte Freiheiten und Möglichkeiten - kann diese Periode als eine Zeit des Experimentierens angesehen werden, in die eigene wie fremde Erfahrungen eingebracht wurden[1].

Die Steigerung der Größe bei gleichzeitiger Beibehaltung großzügiger Formzusammenhänge, Überbetonung bestimmter Körpermerkmale bei Reduktion anderer, Farbe (kühles Grau und Weiß) und Materialeigenschaft (es gibt keine Maserungen wie beim Holz, die die glatte Oberfläche beleben Könnten) des Gipses führen zu Gestaltungen von monumentalem Charakter.

Eine dritte Periode beginnt Ende der fünfziger Jahre. Mit einem neuen 'Modell'[2] kommt eine neue Körperauffassung zum Tragen: nicht mehr der strenge tektonische Bau der Figur wird hervorgehoben - Schrieber hat ihn in den vorangegangenen Jahren hinlänglich erprobt, sich seiner "vergewissert"[3] -, sondern das Organische des weiblichen Körpers. Das bedeutet gleichzeitig ein Abrücken vom Statischen zum mehr Bewegten. 'Bewegung' bleibt aber immer verhalten, was die Anordnung der Glieder angeht. Deutlicher in Erscheinung tritt sie in der Behandlung der Massenvolumen: ihre pralle, gespannte Schwellung tritt nun zugunsten einer beginnenden Öffnung der

1) Henri Laurens, Brancusi und vor allem Maillol, der "für die Bildhauer nach 1945 von überragender Bedeutung" wird - sein "Denken in Volumen und Querschnitten" hatte Einfluß auch auf die Berliner Bildhauer Seitz, Grzimek, Heiliger u.a.(G.Hüter, 1980, S.58) - haben auch auf Schriebers Plastiken Einfluß gehabt.

2) 'Modell' ist hier nicht wörtlich aufzufassen. Schrieber arbeitete nie direkt nach einem Modell. Es lassen sich aber ganz bestimmte 'Typen' unterscheiden mit ihnen eigener Statur, Proportionierung, Gesichts- und Haarbildung.

3) N.Strathmann, 1975

plastischen Masse zurück. Auch in der Gestaltung der Oberfläche zeigt sich mehr Bewegung: die glatte gespannte Haut, die den Körper gleichsam wie eine Schale zusammenhielt, wird porös, beginnt zu atmen. Unterstützt wird diese neue Belebung durch die Farbe des Materials: anstelle der hellen Gips- und Steingußtöne ist der dunkelgrau-braun eingefärbte Stuck getreten.

Mit Beginn der sechziger Jahre nimmt die Tendenz zur belebteren und damit erlebtes wiederspiegelnden Figur zu. Das Verhältnis der Volumen zueinander zeugt von ihrer Bewegung. Der Körper scheint zu vibrieren, die Oberfläche bricht mehr und mehr auf, wird spröde, schrundig und nimmt die "Spuren der Zeit"[1] auf. Schrieber gelangt dadurch zu immer stärkerer Naturnähe ohne freilich naturalistisch zu werden.
Auch die Bewegung der Glieder nimmt nun zu: nicht mehr die einfachen Grundpositionen des menschlichen Körpers werden gestaltet, sondern speziellere Bewegungsmotive. Schon die Titel verweisen auf ein aktives Verhalten der Figuren hin: "Springende", "Tanzende", "Liegende aufgestützt", "Gekrümmt Liegende" usw.. Damit treten die Figuren aus ihrer engen Begrenzung hinaus, öffnen sich dem Raum, treten ihm gegenüber, verhalten zwar, selten expressiv ("Spa-
P 94,95 nische Tänzerin", "Negerin"), "aber alle Möglichkeiten von Entfaltungen enthaltend, die man nicht voraussehen kann"[2].
Auch äußere Einflüsse werden angedeutet: "Mädchen im Wind", "In der Sonne". Die Frauengestalten erhalten genauere Bezeichnungen: "Spanische Tänzerin", "Negerin". Mythologische Gestalten treten auf: "Danae", "Möndin", "Kleine Luna in Wolken".

[1] W. Schmied, 1975
[2] F. Baumgart, 1968

Diese Figuren mit gesteigerter körperlicher Bewegung und "geistiger Lebendigkeit"[1] - sie reichen zeitlich bis etwa in das Jahr 1969 - sind im Format fast alle unterlebensgroß, einige weniger als 100 cm hoch. Viele wurden in Bronze gegossen, oder zumindest in Bronze gedacht, weshalb Wieland Schmied auch von Schriebers "Bronzezeit"[2] spricht.
Sozusagen auf dem Höhepunkt der Entwicklung zur "bewegteren" und "gelösteren"[3] Figur wendete sich Schrieber einem neuen Material zu, dem Stein. Ab 1963/64 entstanden meist weibliche Halbfiguren aus Sand- und Kalksandstein. Seine relativ weiche Materialität (verglichen mit dem harten Marmor) erlaubt eine ähnlich gelockerte Volumen- und Oberflächenbehandlung wie der Stuck, d.h., die Haut bleibt auch hier rauh und spröde, die Oberfläche weist Stauchungen und Schwellungen auf, welche die Fleischlichkeit des weiblichen Körpers betonen. Gleichzeitig gewinnt der Körper aber auch wieder an mehr Festigkeit - der plastische 'Kern' war immer fest geblieben[4] - und die Tektonik tritt wieder stärker nach außen. Die Körperhaltungen sind weitgehend vom Block bestimmt, die Glieder bleiben dicht am Körper.
Die Marmorfiguren sind schon des härteren Materials wegen weniger aus dem Kern entwickelt als die Sandsteine. Die Gestaltung bleibt mehr an der Oberfläche, dringt nicht so tief in den Stein ein.

Gegen Ende der sechziger Jahre setzt, beeinflußt möglicherweise von den Erfahrungen mit dem Stein, auch bei den Stuckarbeiten eine größere Beruhigung ein,

[1] F. Baumgart, 1968
[2] W. Schmied, 1975
[3] F. Baumgart, 1968
[4] Vgl. dens., 1968

die sich in Körperhaltung sowie Massen- und Oberflächenbehandlung abzeichnet. 'Unruhe' ist einem 'Sich-Selbst-Gewißsein' gewichen, das begleitet wird von einer manchmal seltsamen 'Entrücktheit'. Die Figuren entfernen sich wieder stärker von der Wirklichkeit, scheinen überirdisch, nicht faßbar. Zu diesem Eindruck trägt die Versteifung der Glieder bei, die, oft abgeflacht, im Moment ihrer Bewegung erstarrt zu sein scheinen. Auch der Gesichtsausdruck, ein oft rätselhaftes Lächeln bei pupillenlosen Augen[1)] entfremdet sie dem Betrachter. Die Oberfläche gewinnt durch Glättung und Verzicht auf üppige Schwellungen neue Spannung; die Figur wirkt dadurch aber auch wieder stilisierter.

Farbe, die den Körper partiell oder vollständig überzieht, entfremdet oder ironisiert, betont oder vermindert die Substanzialität der Gestalten.

Das Suchen nach immer neuen Ausdrucksformen führte Schrieber 1969/70 zu Szenerien aus Reliefwand und davor placierter Rundplastik. Diese Arbeiten spiegeln eine Alltagsbezogenheit wider, die nicht zuletzt Zeugnis seiner schöpferischen Anteilnahme an der Entwicklung seiner Schüler ist[2)].

Die Entwicklung der letzten 15 Jahre läßt sich, wie dargestellt, nicht problemlos in bestimmte Perioden einordnen. Die 'Erprobungen' der ersten zwanzig Jahre plastischen Schaffens, das Arbeiten mit verschiedenen Materialien, waren Voraussetzung für ein vielseitiges Gestalten des beherrschenden Themas der weiblichen Figur.

1) Der Verzicht auf die Darstellung der Pupille bewirkt ein "zeit- und raumloses Starren ohne individuellen Gehalt" - A. Neumeyer, 1964, S. 24

2) Vgl. M.Sperlich, 1980

Diese Vielseitigkeit äußert sich auch im davon gänzlich unterschiedenen Thema der Sakralplastik. Sie nimmt eine besondere Stellung im Werk Schriebers ein.

6. Die Plastiken

6.1. Skulpturen in Holz

P 1 #### 6.1.1. Kleine Schreitende (1941, Holz, H 31 cm)

Eine mit einem überknielangen Gewand bekleidete weibliche Gestalt steht mit über den Knöcheln kupierten Beinen in Schrittstellung auf einem quaderförmigen Sockel. Dem rechten, vorgestelltem Bein entspricht der rechte, leicht vorgeführte Arm; der linke Arm bleibt in Entsprechung zum linken, wenig zurückgesetzten Bein näher an der Körperseite. Beide Arme, unter bzw. am Ellbogen kupiert, liegen dicht am Körper an. Während der Oberkörper mit leicht zurückgenommenen Schultern und, in Korrespondenz dazu, das vorgestellte Spielbein die Gestalt aus der Vertikalen in eine leichte Schräglage bringen, ist der gesichtslose Kopf soweit vorgereckt, daß er sich in gleicher Ebene mit dem vorgesetzten Bein befindet. Die den Hinterkopf betonende, mächtige Haarkalotte dagegen bleibt in der Schulterebene. Die Bewegungsrichtungen werden somit aufgefangen und in ein Gleichgewicht gebracht, das der Gestalt den Eindruck von Statuarik verleiht. Das Motiv des Schreitens ist nicht als aktive Bewegung angelegt, sondern vielmehr als ein Innehalten in der Bewegung.

Die Gliederung der Figur geschieht unter Berücksichtigung der vorgefundenen Form des Holzstückes. Die Gestalt baut sich aus aufeinanderfolgenden Volumen auf. Dabei wechseln geschwellte Formen mit sich verjüngenden ab: aus den schmalen Beinstümpfen wächst die Form über die kräftigen Schenkel zu den breitausladenden Hüften an. Hier liegt der Schwerpunkt der Figur. Danach verjüngt sie sich in der Taille, wo der Blick des Betrachters von einer kantigen Unterschneidung des Brustkorbs festgehalten wird. Dieser dringt wieder stark gewölbt in den Raum vor. Aus einem krgelförmigen hals entwikkelt sich ohne scharfes Absetzen der Kopf. Mit weitausladender voluminöser Haarkalotte schließt er die Figur

ab.
Dieses sich in den Raum Ausbreiten und sich wieder Verjüngen vollzieht sich auf allen seiten der Gestalt, so daß es keine eigentliche Hauptschauseite gibt. Die Dreiviertelansicht zeigt am deutlichsten die Gliederung in ab- und anschwellenden Volumen und deren, Rhythmik erzeugende Bewegung in wie gedrechselt wirkenden Drehungen und Schwingungen.

Die Berücksichtigung der Grundform des Holzstückes bedingt auch den Kontur der Gestalt. Man kann von einem geschlossenen Gesamtkontur sprechen, der die Glieder und Teilvolumen zusammenhält, denn nirgendwo bricht die Figur aus dem ihr durch den Block bestimmten Raum aus. Sie bleibt eine geschlossene Gesamtform ohne Durchbrüche mit zusammenhängender Oberfläche (die Unterschneidung des Brustkorbs bildet die einzige Unterbrechung des fließenden Konturs). Diese selbst ist bis zur Politur geglättet und umhüllt die Figur wie eine fest gespannte Haut.

Diese erste plastische Arbeit Schriebers wirkt in ihrer konsequenten Durchbildung und Abgeschlossenheit keineswegs wie eine, eine lange Reihe von Plastiken eröffnende Arbeit. Sie könnte vielmehr das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung mit der Plastik sein. Darüber hinaus macht sie eine Formkonzeption deutlich, die für die Arbeit einer Periode von mehr als zehn Jahren verbindlich bleibt: das Gestalten einer "Kernplastik", d,h., eines elementar einfachen, "festen, kompakten, allseitig geschlossenen"[1] Körpers mit "präzis geschliffenen, glatten Oberflächen...,die das Körpervolumen klar definieren und scharf gegen den Außenraum abgrenzen"[1]. Die "formale konzentration" vermittelt den Eindruck von "Ruhe, Isolierung und Selbstgenügsamkeit"[2].

[1] E. Trier, 1960, S. 10, zur Kernplastik, exemplifiziert an Arbeiten von E. Gilioli und H.-G. Adam
[2] ders., 1960, S. 12

Dieses Formprinzip teilt Schrieber mit Constantin Brancusi, den er unter den Bildhauern besonders schätzte, sowie mit dessen Landsleuten Emile Gilioli und Henri-Georges Adam; er bleibt jedoch noch stärker dem Naturvorbild verpflichtet, seine Abstrahierungen gehen nicht soweit wie die der beiden Franzosen.
Schrieber gelangt zur Kernplastik durch das Herausarbeiten der wichtigsten plastischen Elemente, Beschränkung auf die großen Formen und im Verzicht auf die Darstellung von Körperdetails zugunsten einer festen Formzusammenfassung, d.h. hier, Haare werden nicht in ihrer realistischen Erscheinungsform dargestellt, sondern in ihrer Gesamtheit als Formvolumen mit plastisch gestalterischem Wert. Wiedergabe von Gesichtszügen und damit von Individualität wird hier ganz vermieden.
Auch die Bekleidung der Figur wird dem Gesamtbau untergeordnet: das Gewand schmiegt sich fest an die Körperformen an (Stoffgrenzen werden nicht an allen real vorhandenen Stellen wiedergegeben), läßt ihre Bewegung ganz durchscheinen, unterstützt sie sogar. Das Gewand ist kein "dekorativer Zusatz", sondern dient dazu, "die bildhauerische Idee der Figur hervorzuheben"[1]. Der Reduzierung auf die einfache Form unter Auslassung jeder Kompliziertheit entspricht die, "den Bewegungen der Körperform folgende"[2] Glättung des Holzes. Sie gibt der Skulptur den Charakter des Vollendeten, des Endgültigen.
Hier liegt ein Vergleich mit den Skulpturen Ewald Matarés nahe, der, von 1932-33 und dann wieder seit 1946 Professor an der Akademie in Düsseldorf, die herausragende Bildhauerpersönlichkeit des rheinischen Raumes war. Eine Arbeit Matarés wie "Weiblicher Torso"(1932, Teakholz, H 20 cm) macht die Gemeinsamkeit in der Grundhaltung der beiden Bildhauer deutlich: die Bevorzugung kleiner Formate und ihres haptischen Charakters,

[1] H. Moore, 1972, S. 257
[2] E. Trier, 1958, S. 11, zu E. Mataré

verbunden mit einer "inneren Monumentalität"[1]; die Berücksichtigung des Werkstoffs, die in der fertigen Skulptur noch die ursprüngliche Form erkennen läßt; schließlich die Entscheidung für die Typusfigur, das menschliche Idol, statt für die Darstellung des Individuums.
Die Voraussetzung für die "Kleine Schreitende" ist darüber hinaus in der archaischen Skulptur Griechenlands zu suchen (die Figur entstand unter dem Eindruck der Skulpturen von Delphi, auch wenn sie erst wenig später im Lazarett von Kirkenes gearbeitet wurde): diese bleibt in ihrer Bewegung immer verhalten, ist nicht Abbild eines handelnden Individuums, nicht Ausdrucksträger, sondern "Seinsform"[2]. Dieser Funktion entspricht das Körperideal der an den Block gebundenen Glieder; "das Verhältnis der Figur zum Raum ist statisch"[2], reglos, und dennoch erstarrt die Figur nicht zur Säule.

P 2 6.1.2. Kleine Sitzende (1941, Holz,H 21,5 cm)

Die "Kleine Sitzende" ist eine nur 21,5 cm hohe, bekleidete Figur; auf die plastische Mitgestaltung eines Stuhles oder Hockers wurde verzichtet - er muß vom Betrachter hinzugedacht werden.
Der Aufbau der Figur vollzieht sich in sich wiederholenden Stufen: aus den eng geschlossenen, säulenartigen Beinen entwickeln sich die voluminös gerundeten Schenkel bis zu den breitausladenden Hüften. Zur Taille hin verjüngt sich die Figur, dann weitet der Körper wieder zu vorgewölbter Brust und geraden breiten Schultern, um sich im kegelförmigen Hals noch einmal zu verjüngen. Auf diesen ist die Ovalform des Kopfes mit der plastischen Masse der ausladenden Haarkalotte aufgesetzt. Die Reduzierung auf einfache plastische Grundformen ist hier noch konsequenter durchgeführt als bei

[1] E. Trier, 1956, S. 11, zu E. Mataré
[2] W. Fuchs, 1969, S. 12

der "Kleinen Schreitenden", denn die Ausdehnungen bzw. Einschnürungen der Volumen sind noch gesteigert. Das erzeugt eine Spannung, die vom Kern der Skulptur ausgeht. Die Glättung der Oberfläche unterstützt den Eindruck von Straffheit und Konzentrierung auf die elementare Gestaltung.

Das Gewand wird nur an wenigen Stellen sichtbar: in der Seitenansicht verhüllt es die anatomische Form der Unterschenkel, so daß diese eine abgeschrägte Zylinderform annehmen. Die Stoffgrenzen zeichnen sich nur noch in einer flachen Einkerbung in Knöchelhöhe ab. Über allen anderen Körperteilen spannt sich das Gewand wie eine feste Haut und trägt zur Komprimierung der Gesamtform bei.

Die statische Haltung betont den strengen Bau der Figur: die Hände liegen fest auf den Schenkeln, der gesichtslose Kopf ist streng frontal ausgerichtet. Das Verharren in einer bestimmten Position ist hier zu völliger Bewegungslosigkeit gesteigert. Die Figur ruht in sich, scheint für Dauer im Sitzen festgehalten. So erhält sie den Charakter eines Idols oder Fetischs[1)].

Die strenge Symmetrie der Figur ist nur an einer Stelle aufgehoben: der rechte Arm ist gegenüber dem linken um weniges zurückgenommen, die rechte Hand ist geschlossen, während die linke mit der ganzen Innenfläche auf dem Schenkel aufliegt.

Die Betrachtung der Figur von allen Seiten zeigt die ausbalancierte Verteilung der Gewichte: dem Gewicht der Schenkel und Hüften entspricht der ausladende Brustkorb; der in die Tiefe gerichtete Hinterkopf fängt dieses Gewicht auf, so daß die Figur nicht nach vorne kippt.

Auch hier wurde wieder die Form des Werkstücks - ein Gewehrkolben - berücksichtigt, denn die Seitenansicht

1) Vgl. G. Grote, S. 34: "Mein Sein hier ist ein stetes Verlangen, etwas zu tun, etwas zu gestalten, vielleicht nur einen Fetisch zu machen." - Brief Schriebers vom 26.6.42

läßt seinen spezifischen Kontur noch deutlich erkennen. Die Betrachtung der Rückenansicht zeigt die Wiedergabe der Wirbelsäule durch eine vertikale Einwölbung, was die sorgfältige Behandlung auch der Nichtschauseite deutlich macht und das Arbeiten in weichen Formen betont.

6.1.3. Stehende

P 5 6.1.3.1. Stehende (1946, Holz, H 36 cm)

Die "Stehende" von 1946 ist die erste,gänzlich unbekleidete Figur. Es wäre jedoch unangemessen, sie als einen "Akt" zu bezeichnen, wenn man darunter die Darstellung des weiblichen Körpers in seiner "Nacktheit" versteht, sei sie anmutig, animierend oder gar erotisch oder auch realistisch im Sinne von schonungsloser Offenheit gegenüber den unter ästhetischen Gesichtspunkten positiven (schönen) wie negativen (häßlichen) Eigenschaften des organischen Körpers.
Das Weglassen der Bekleidung dient hier vielmehr der Hervorhebung der architektonisch-plastischen Konzentration der Figur.
Die "Stehende" ist in ihrer Haltung von den Fußsohlen bis zum aufgerichteten Kopf ganz vertikal-statisch gestreckt. Die Beine mit flach aufgesetzten, parallel zueinander gestellten Füßen, sind fest geschlossen, nur zwischen den Knien und den Unterschenkeln gibt es leichte Öffnungen. Die Arme liegen gestreckt eng am Körper an, die Hände verwachsen ungegliedert mit den mächtigen Schenkeln.
In der Körpermitte ist die Gestalt stark eingeschnürt, um in den breiten Schultern wieder die Ausdehnung der Hüften zu erreichen.
Hals und Kopf sind proportional überlängt und betonen in der Vorderansicht die Vertikalität der Figur, während die Seitenansicht deutlich macht, daß sich die

Gestalt in alle Dimensionen ausbreitet: Oberschenkel und Bauch sind weit vorgewölbt; die Haarkalotte ragt im Rücken weit über den Nacken hinaus, mit ihrer tiefsten Ausdehnung erreicht sie die Tiefe des stilisiert gebildeten Gesäßes.
Alle Teile der Gestalt sind rund gearbeitet, nirgendwo gibt es Ecken oder Kanten. Die Übergänge vom Rumpf zu den Körpergliedern sind überall fließend.
Die Vitalität, die in den schwellenden Volumen liegt, wird von der straffen, polierten Oberfläche zurückgehalten. Spannung zeichnet sich vor allem in der die Körperformen unterstreichenden Maserung des Holzes ab: so wachsen linke Brust, Gesäß und linker Oberschenkel aus kreisförmigen bzw. ovalen Holzstrukturen.
Die Einkerbungen an Knie, Schoß und Nabel, der Haaransatz und die stilisierten Gesichtszüge sind flach, fast zeichenhaft eingeschrieben und lenken nicht vom fließenden, festgeschlossenen Kontur der Gestalt ab.

P 9 6.1.3.2. Stehende (1947, wilde Kirsche, H 32 cm)

6.1.3.2.1. Motiv- und Stilvergleich mit P 5

Bei der ein Jahr jüngeren Figur handelt es sich wieder um eine unbekleidete stehende Gestalt, deren Beine in strenger Parallelität zueinander fest geschlossen sind. Ein erster Unterschied zur älteren Figur besteht in der Haltung der Arme: diese liegen nicht in vertikaler Ausrichtung parallel zu den Körperseiten, sondern sind in einer Horizontalen übereinanderliegend vor die Körpermitte geführt, so daß der Blick des Betrachters entlang der Umrißlinie einen Richtungswechsel mitmachen muß.
Neben diesem Motivunterschied lassen sich auch andere stilistische Merkmale feststellen: was die Volumenbildung angeht, so ist der Brustkorb hier als kompakte Masse behandelt, d.h., die Rundform der einzelnen Brüste ist trotz fehlender Bekleidung kaum

noch betont. Von größerer stilistischer Bedeutung für die Gesamterscheinung der Figur ist die Behandlung des Kopfes: formal handelt es sich auch hier um die skulpturale Erfassung dieses Körperteils als eine vertikal aufgerichtete Ovalform mit sich im Rücken durch Unterschneidung verselbständigender Haarkalotte.
Durchaus unterschiedlich sind dagegen die Gesichtszüge dargestellt: der Blick ist nicht streng geradeaus gerichtet, sondern leicht gesenkt, die Augenbrauen sind schräg nach unten gezogen. In Verbindung mit der vorgewölbten Unterlippe erhält das Gesicht so einen milderen Ausdruck.
Die Haare erhalten durch eingeritzte Linien eine Gliederung, die - bei aller Stilisierung - eine größere Naturbezogenheit erkennen läßt.
Auch die Gliederung der rechten Hand sowie der Füße (im Gegensatz zur älteren "Stehenden" sind die Zehenglieder angedeutet) zeigt eine ausgeprägtere Detailbehandlung.
Die aufgezeigten Unterschiede motivischer und stilistischer Art machen deutlich, daß bei grundsätzlich gleichem bildhauerischem Konzept durch nur graduelle Unterschiede durchaus verschiedene Lösungen möglich sind, die das Inhaltliche betreffen: bei der "Stehenden" von 1946 handelt es sich um eine strenge disziplinierte Gestalt, die sich dem Betrachter entgegenstellt; die "Stehende" von 1947 dagegen ist in ihrer Gesamterscheinung milder. Sie nimmt sich selbst gegen den Raum zurück (die vor den Körper geführten Arme sind nicht als Abwehrhaltung zu deuten, denn sie sind nicht starr, sondern geben in gebogener Linie vom Unterarm über den Handrücken den Körperformen nach).

P 11 6.1.3.3. Stehende (1949, Nuß, H 60 cm)

Hier ist das Motiv des aufrechten Stehens mit geschlossenen Beinen und am Körper anliegenden Armen wieder aufgegriffen. Im Vergleich zu den beiden früheren Figuren ist jedoch eine Verdichtung eingetreten, welche die Gestalt auf einen nahezu kompakten Körper reduziert, von dem sich die Glieder kaum noch absetzen. Das beginnt schon bei den Füßen, die nicht mehr in ihrer anatomischen Paarigkeit wiedergegeben sind, sondern zu einem einzigen Fuß, man könnte auch sagen, zu einer Basis verschmolzen sind. Aus dieser wachsen die geschlossenen Beine, die nur noch in der Vorderansicht durch einen geradlinigen Einschnitt als einzelne Glieder gekennzeichnet sind.

Die Arme liegen flach an den Körperseiten an, wo die Hände wie bei der "Stehenden" von 1946 mit den Schenkeln verwachsen sind. Die einzigen Durchbrüche zwischen Ellbogen und Körperseiten sind im Vergleich zur früheren Figur wesentlich kleiner geworden.
Der Oberkörper ist in der Taille von einer horizontalen Unterschneidung vom unteren Teil der Figur abgesetzt - dies jedoch nur auf der Vorderseite. Dieses formale Mittel und die fehlende Angabe des Nabels, sowie die in der Seiten- und Rückenansicht säulenhaft ummantelten Beine weisen auf eine Bekleidung der Gestalt hin.
Zu den Schultern hin verbreitert sich der Oberkörper überproportional, athletisch zur Trapezform. Absatzlos entwickelt sich der ebenfalls sehr breite und kräftige Hals, der nicht mehr die gelängte Kegelform der früheren Standfiguren hat.
Der Kopf bildet mit der sich auch seitlich ausbreitenden geschlossenen Haarmasse einen eigenen skulpturalen Körper. Die Gesichtszüge sind auf ein äußerst schmales abgeflachtes Oval konzentriert und mehr in

die Fläche geritzt als aus dem Holz herausgeschnitten. Die Seitenansicht der Figur zeigt einen ungebrochenen, dabei stark kurvigen Rückenkontur. Die Einschnitte bzw. Kerbungen bleiben also auf die Vorderseite beschränkt. Wie schon bei den früheren "Stehenden" zeigt die Seitenansicht die starke Tiefenausdehnung von Körper und Kopf und macht überraschend deutlich, daß innerhalb einer Figur sowohl gestreckte Vertikalität (in der Vorderansicht) als auch Gedrungenheit zur Darstellung gelangen können.
Von oben betrachtet - was bei der geringen Größe der Hölzer durchaus möglich ist, außerdem reizen sie aufgrund ihrer geschliffenen Oberfläche und fließenden Konturen dazu, in die Hand genommen zu werden - läßt die Konstruktion der Figur eine additiv-kreuzförmige Anlage erkennen, in der die Gewichte statisch ausbalanciert sind: dem in die Tiefe gerichteten Kopf folgt der breitausladende Oberkörper, diesem wiederum der in die Tiefe gerichtete Unterkörper. So wird das architektonische und damit "gebaute" Prinzip der Gestaltung trotz fließender Übergänge deutlich. Die straffende Haut bringt das konstruktive Gerüst an die Oberfläche und zwingt gleichzeitig die vom Kern ausgehende plastische Vitalität in eine äußerliche Statuarik.

Der Vergleich der drei "Stehenden" zeigt das Prinzip der achsensymmetrisch angeordneten Gestalt, in der die Architektur durch die Reduzierung auf einfache Grundvolumen und glatte, festumspannende Oberflächen, bei stilisierter Detailbehandlung sichtbar wird. Die symmetrische Anlage und damit der Verzicht auf Kontrapost erhöht die Anspannung der Figuren. Dieses Prinzip steigert sich in der jüngsten "Stehenden" zu einer stark abstrahierten, anonymen und fast geschlechtslosen Körperarchitektur.

Vier weitere stehende Figuren aus den Jahren 1949 und 1950 sollen hier der verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten wegen noch kurz beschrieben werden.

P 14 6.1.3.4. Kleine Stehende (1949, Akazie, H 25 cm)

Vom Aussehen dieser Figur kann nur noch eine Fotografie Auskunft geben, da ihr Aufenthaltsort unbekannt ist.
Die nur 25 cm große Figur ist mit einem Gewand bekleidet, das den Oberkörper wie eine straffe Haut umspannt, unter der sich der gerundete Brustkorb abzeichnet. Die Beine werden dagegen vom Gewand verdeckt, so daß die Form einer sich nach unten verbreiternden Spindel entsteht. Die Füße verschwinden ganz in dieser Form; der Gewandabschluß deckt sich mit der Standfläche der Figur. Stoffgrenzen finden sich weder am Hals noch an den Armen oder Händen. Die Armhaltung entspricht der der "Stehenden" von 1947, d.h., die Arme sind in einer gebogenen Horizontale vor die Körpermitte geführt.
Die Gestalt ist von den Füßen bis zum statisch frontal gerichteten Kopf (die Augen sind geschlossen und nehmen etwas von der Strenge zurück) eine glatt geschliffene kegelförmige "Figurine", deren plastische Spannkraft in der die Formen nachzeichnenden Maserung des Holzes unterstützend betont wird.

P 15 6.1.3.5. Stehende (ca. 1950, Nuß, H 44 cm)

Diese Figur, deren Standort ebenfalls unbekannt ist, bleibt in ihren schwellenden Formen sehr blockhaft und untersetzt. Die Glieder sind in großzügigen Kurven formuliert. Die Füße sind abstrahiert zu einem nur in der Vorderansicht gespaltenen Sockel, über dem sich das Gewand durch kantige Unterschneidung absetzt. In Kniehöhe verjüngt es sich und nimmt damit eine formale Beziehung zur Taille und zum Hals auf.

Die Massenvolumen, die zwischen den Verjüngungen liegen, zeichnen sich durch ihre starke Dehnung nach vorn und zu den Seiten hin aus. Der Rücken dagegen bleibt auch am Gesäß eher flach.

P 7 6.1.3.6. Stehende (ca. 1950, Holz)

Die Datierung dieser Figur leitet sich aus einem Vergleich mit einer auf 1950 gesichert datierten Figur
P 17 ab, der "Dicken Sitzenden". Denn hier wie dort ist der Block des Werkstücks soweit formbestimmend, daß die Körperseiten ganz abgeflacht sind, die Schwellungen der Hüften wie beschnitten. Vergleichbar ist ebenfalls die Haltung der nach vorn gezogenen und doch mit dem Körper verbundenen Arme. Der kubisch abschließende Oberkörper, auf dem zentriert der Hals sitzt, nimmt Formmerkmale späterer, ganz abstrahier-
P 26,31 ter Figuren vorweg.
Erwähnt sei noch, daß diese, zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme offensichtlich noch unfertige Figur - sie zeigt noch eine rauhe und spröde, ganz ungeschliffene Oberfläche - sich in einem wesentlichen Detail von den übrigen stehenden Figuren unterscheidet: während jene eine parallele Fußstellung aufweisen, ist hier der rechte Fuß um einiges vorgesetzt und anscheinend auch etwas nach außen gekehrt. Somit käme auch die Bezeichnung "Schreitende" in Betracht.

P 18 6.1.3.7. Stehende mit erhobenen Armen (1950, Nuß, H 43 cm)

Auch diese Figur ist ganz aus dem Kubus herausgeschält. Im Gegensatz zur konzentrierten Masse im unteren Teil der Figur steht die den Block durchbrechende Haltung der erhobenen Arme. Das Leervolumen zwischen dem inneren Armkontur und der Oberkör-

perseite nimmt dabei formal den Kontur der Taillenverjüngung auf. Durch diese bewußte Proportionierung des Körpers erreicht Schrieber eine harmonische Verteilung der Gewichte, d.h., die Figur wirkt trotz ihrer Komprimierung auf einen blockhaften Körper nicht plump.

Zur Charakterisierung der bisher vorgestellten Figuren läßt sich mit Ulrich Gertz feststellen: "Die architektonische, man möchte fast sagen: gerüsthafte Verwendung der Horizontalen, Vertikalen mit ihren Abwandlungen in verschiedenen Diagonalen gehört als ordnendes Prinzip in die plastische Anschauung des Menschen unserer Zeit. Die Figuren werden durch Ordnung, durch Hervorkehrung der statischen Elemente strenger formuliert. Wie die Gliedmaßen rein vom Konstruktiven her zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie das Volumen des Körpers sich den statischen Akzenten einordnet, das wird weitgehend zum Inhalt der figürlichen Kompositionen. Diese Strenge der räumlichen Anlage des Gebildes führt zum Eindruck des Unwandelbaren der plastischen Erscheinung. Es liegt in ihr das Gefühl einer Sicherheit, die von der Architektur abgeleitet wurde."[1)]

[1)] U.Gertz, 1953, S. 19
Ergänzend sei hier bemerkt, daß Schrieber dieses, für die Bildhauer der Nachkriegsjahre geltende Prinzip schon mit seiner ersten plastischen Gestaltung im Jahre 1941 zur Anwendung bringt, zu einer Zeit also, zu der in Deutschland mit der offiziellen Plastik der NS-Kultur das mit Affekten und Pathos beladene Menschenbild propagiert wurde, welches in starkem Kontrast zur statisch ruhigen Körperarchitektur stand.

6.1.4. Sitzende und Hockende

P 6 6.1.4.1. Kleine Sitzende (1946/47, Birke, H 32,5 cm)
Eine fast symmetrisch gestaltete (die Armhaltung widersetzt sich der Symmetrie), bekleidete Figur ist in sitzender Haltung dargestellt. Die Sitzfläche wird von einer Metallstütze gebildet, die der Figur nachträglich hinzugefügt wurde[1]. Die geschlossenen Beine sind mit parallel nebeneinandergesetzten Füßen in einer vorwärtsgerichteten Diagonale von den Knieen abgewinkelt. Diese Diagonalführung ist auf der Rückseite noch verstärkt.
Die Oberschenkel sind entsprechend des Kniewinkels in die Tiefe gerichtet.
Oberkörper und Kopf bilden eine Vertikale.
Die Armhaltung folgt dem Körperaufbau, d.h., die Oberarme sind parallel zum Oberkörper ausgerichtet, die Unterarme sind nach vorne abgewinkelt, wo sie locker auf den Schenkeln aufliegen.
Die einzelnen Körperteile sind teils voluminös, teils schmalgliedrig gebildet: ausgesprochen gelängt erscheint die Figur in der Vorderansicht mit schlanker Taille, schmalen Armen und Schultern. Auch der hohe Kopf mit madonnenhaftem Gesicht und gescheiteltem Haar unterstreicht die Schlankheit der Figur.
Die Seitenansicht zeigt die voluminöse Gestaltung der Schenkel, die sich in großzügig geschwungenen Bögen durch das Gewand abzeichnen. Auch die Brustmuskulatur, der Bauch und die durch die sitzende Haltung hervorgerufenen Stauchungen in der Taille zeichnen sich in weichen Schwellungen auf der Oberfläche ab, wo sie vom Gewand zusammengehalten, aber nicht verdeckend, verhüllt werden. So gibt es auch keine sichtbaren Stoffgrenzen an den Schultern oder den Handge-

[1] es existiert eine Fotografie, welche die Figur noch ohne Stütze zeigt.

lenken. Lediglich im unteren Teil der Figur erhält die Bekleidung einen skulpturalen Eigenwert, indem sich der Saum durch Unterschneidung von den Füßen absetzt. Dem entspricht die lineare Faltenbildung, die der angedeuteten Beinhaltung folgt, und die säulenhafte Ummantelung der Unterschenkel, besonders auf der Rückseite der Figur. Eine Verselbständigung im Sinne einer der Körperbewegung entgegengesetzten Gerichtetheit findet jedoch nicht statt: das Gewand fällt nicht in einer sich vom Körper lösenden Vertikalen herab, sondern folgt ohne Angabe von Zerrfalten der Diagonalen der Unterschenkel. Die Bekleidung hat auch hier dienende Funktion, d.h., sie betont die Körperformen in ihrer Vereinfachung und unterstreicht die Blockhaftigkeit der Gestalt. Blockhaft ist auch der Kopf gestaltet, der mit der Haarkalotte das Gewicht des schlanken Oberkörpers zum Unterkörper ausbalanciert.

Ein Vergleich zur"Kleinen Sitzenden" von 1941 zeigt eine deutliche Übereinstimmung im Motiv, die bis zur identischen Armhaltung reicht. Der Gesamteindruck ist jedoch durch stilistische Merkmale ein anderer: während bei der früheren Figur durch stark abstrahierende Vereinfachung der Körperformen, durch Verzicht auf Detailbehandlung wie der fehlenden Wiedergabe von Fußgliedern, Gesichtszügen und der reduzierten Darstellung von Muskelbewegungen, die Anonymität und als hieratisch zu bezeichnende Strenge unterstrichen werden, zeigt die Gestaltung der jüngeren Figur in ihren Binnenformen, in den Gesichtszügen und im leicht vorgebeugten Oberkörper - auch die rechte Hand liegt locker im Schoß, ist nicht streng zusammengenommen - mehr Weichheit und Naturnähe.

P 8 6.1.4.2. Hockende (1947, Nuß, H 25 cm)

Eine unbekleidete weibliche Figur mit angewinkelten Beinen berührt mit Gesäß und Fußspitzen ohne Plinthe und Sockel die Aufstellungsfläche. Der Oberkörper ist gerade aufgerichtet, der Kopf streng frontal ausgerichtet. Die Arme streben in einer gestreckten Diagonale vom Körper nach vorne weg, halten aber mit den auf den Schienbeinen aufliegenden Handflächen die Verbundenheit mit dem Körper aufrecht. Gleichzeitig verhindern sie ein Abgleiten der vertikal aufgerichteten Unterschenkel in den außerhalb der blockhaften Begrenzung der Gesamtfigur liegenden Raum. Der Diagonalrichtung der Arme antwortet die entgegengesetzte Diagonale der aufgerichteten Oberschenkel, beide Diagonalen treffen sich in spitzem Winkel am Berührungspunkt der Handgelenke mit den Knien.
Das Absetzen der Arme und Oberschenkel in "betonten Richtungskontrasten zum Rumpf"[1] und die gleichzeitige Bindung an ihn - weil nicht frei in den Raum sich lösend - erhöht die Gespanntheit der Figur.
Einen weiteren Grad an Strenge erhält die Figur durch den tektonischen Aufbau aus einzelnen, sich in Einwölbungen voneinander absetzenden Körperteilen. Besonders deutlich wird diese strenge Formulierung am Übergang vom Gesäß zu den Oberschenkeln, wo durch Einschnürung eine Teilung der Volumen entsteht. Auch die Füße und Unterschenkel bilden durch deutliches Absetzen voneinander eigene Volumen.
Die Brüste sind wie Kugeln aufgesetzt, so daß auch zwischen ihnen und in den Achseln Einkerbungen entstehen. Das gerundete Volumen des Bauches begegnet der Schwellung der Oberschenkel, während Arme und Gesicht abgeflacht sind. Insgesamt ist der Körperkon-

[1] J.Heusinger von Waldegg, 1971, S. 121, zu F. Wrampe

tur gegenüber den früheren "Sitzenden" kurviger geworden, bleibt aber fließend.
Die Gliederung der Hände und Füße ist nur schematisch angedeutet, die Gesichtszüge sind geritzt.
Die Seitenansicht der Figur zeigt die Einbeziehung von "geformten Leervolumen"[2)], ohne jedoch die"Kernplastik" in ihrer Geschlossenheit aufzubrechen.

P 16 6.1.4.3. Hockende (1950, Holz, H 18 cm)

Die "Hockende" von 1950 ist im Vergleich zur früheren in ihrer Gesamtgestaltung blockhaft geschlossener. Motivisch unterscheidet sie sich einmal in den aufgesetzten Fußsohlen, zum zweiten in der aufsteigenden Diagonale der Unterschenkel und zum dritten in der Haltung der Arme. Diese streben zwar wieder in Diagonalrichtung vom Rumpf weg, sind aber auf den Knien in einer Horizontalen übereinandergelegt. Dadurch entsteht von den Fußgelenken über die geschlossenen Schienbeine bis zur in gleicher Ebene liegenden, abgeflachten Brust eine nahezu geschlossene, schräganssteigende Fläche, welche die Figur gegen den Raum abschließt.
Dem blockhaften Motiv entspricht die Behandlung der Einzelformen: Füße, Unter- und Oberschenkel sind massig kompakt gebildet; die Arme kantig abgeflacht; die Brüste bilden ein geschlossenes Massenvolumen, das nur auf der Oberfläche durch eine Einkerbung gegliedert ist. Die Gesichtsform ist stark abgeflacht, der Oberkopf schließt die Figur in einer tiefen Horizontalen ab.
Einschnürungen und Rundformen sind soweit zurückgenommen, daß die Massenvolumen gegenüber den Leervolumen vorherrschen und der Gesamteindruck von Stabilität und Schwere entsteht.

[1)] E. Trier, 1960, S. 9

P 17 6.1.4.4. Dicke Sitzende (1950, Holz, H 32 cm)

Die jüngste der sitzenden bzw. hockenden Holzskulpturen ist durch zunehmende Abstrahierung gekennzeichnet und in ihrer Gesamtgestalt dem geschlossenen Kubus am nächsten.
Schultern und Arme sind in einem Bogen soweit nach vorne gezogen, daß sie mit den Schienbeinen eine Vertikale in einer Ebene bilden, welche mit der vorderen Begrenzung des Holzblocks, aus dem die Figur "herausgeschält"[1] ist, identisch ist. Die Seiten der prallen Schenkel sind abgeflacht und bilden in einer gedachten Verbindungslinie mit den ausladenden Schultern die seitliche Begrenzung des Blocks. Der halslose Kopf mit abgeflachtem Gesicht unterstützt den Eindruck der Gedrungenheit.
Auch die Einzelformen der Figur sind kubisch-abstrahiert gebildet: die geschwellten Oberarme kontrastieren mit den schmalen Handgelenken und den Händen. Die Tailleneinwölbung steht im Gegensatz zur starken Schwellung der Oberschenkel und den kugelig vorgewölbten Brüsten. Ein eingekerbter Bogen markiert die Füße, von denen sich der bekleidete Körper absetzt.
Binnenformen wie Leistenfurchen und Brustgliederung sind stilisiert linear gestaltet. Im Rücken und an den Seiten durchziehen abstrahierte Einkerbungen, die mehr ornamentalen als formbildenden Charakter haben, die glatte Oberfläche.

6.1.5. Schreitende

P 10 6.1.5.1. Schreitende (1948/49, Kirsche, H 50 cm)

Das Motiv des Schreitens beschränkt sich auf eine leichte Lösung der Symmetrie und bleibt eine nuancierte Abwandlung des Standmotivs: die Füße liegen

[1] H.Lossow, 1958, S. 417

mit den Sohlen plan auf und trotz eines geringen Tiefenunterschieds stehen sie noch fast parallel zueinander. Dem rechten vorgesetzten Bein antwortet der parallel zur Körperseite,und von dieser nur durch die Tailleneinwölbung partiell gelöste, gestreckte rechte Arm. Der linke Arm bleibt in gleicher Weise der Körperseite verhaftet, ist aber im Ellbogen leicht abgewinkelt, so daß die Handfläche weiter vorne auf dem Schenkel des zurückgesetzten linken Beins zu liegen kommt.

Der Beinkontur, der sich ganz durch das wie eine Haut aufliegende Gewand abzeichnet, macht deutlich, daß beide Beine gestreckt sind, eine Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein eigentlich noch nicht stattfindet, sondern ein Standmotiv mit versetzter Fußstellung dargestellt ist.

Die Seitenansicht zeigt jedoch einen zurückgelehnten Oberkörper und den noch weiter zurückgelehnten Kopf, Merkmale, die gegen ein Standmotiv und für ein im Stillstand begriffenes Schreiten, oder besser Gehen sprechen.

Die Formulierung der Körpervolumen entspricht der der gleichzeitigen stehenden und sitzenden Figuren: die Betonung liegt auf den prall geschwellten Schenkeln und dem Gesäß, der Bauch ist rund vorgewölbt. Der kegelförmige Hals nimmt die umgekehrte Form der Unterschenkel auf und ist hier überproportional gelängt. Die Arme sind schmalgliedrig, mit gewölbtem Kontur, der linke Unterarm zeichnet in harmonischer Parallelität die Bauchwölbung nach.

Die Haarkalotte läßt den Hinterkopf ansteigen. Im Nacken löst sie sich durch Unterschneidung in gegeschlossener Masse vom Rückenkontur und bildet das Gegengewicht zum Gesäß in gleicher Tiefe.

Die Bekleidung zeichnet sich in der Unterschenkelmitte durch Unterschneidung des Saumes ab und überdeckt auf den Schienbeinen und den Waden die Zweiteilung

der Beine. In der Taille erfährt die Figur eine starke Einschnürung, von der sich der Oberkörper durch Unterschneidung seines Volumens absetzt. In der Vorderansicht steigt er in einer abgeflachten Schräge an, die an der oberen Begrenzung mit einem profilierten Bogen versehen ist - ein Merkmal,das die Bekleidung mit einer Art Pellerine oder Bolero kennzeichnet. Über dem Brustkorb spannt sich das Gewand in einer Schrägfläche, um von den sich durchdrückenden Brustspitzen in vertikaler Fläche zum profilierten Bogen abzufallen. Diese Art der Oberkörperbehandlung entspricht ziemlich genau der der "Kleinen Schreitenden" von 1941. Auch der nur flach eingeritzte Halsausschnitt ist mit dem der jüngeren Figur identisch.
Der aufrechten Haltung der "Schreitenden" mit erhobenem Kopf widersetzt sich der gesenkte Blick, der die Figur einem geistigen Kontakt mit dem Betrachter entzieht.

P 13 6.1.5.2. Aufrecht Schreitende (1949, Holz, H 45 cm)

Auch diese Schreitende ist trotz ihres Motivs mehr in ihrer Statuarik und Geschlossenheit erfaßt als in sich dem Raum öffnender Bewegung. Jedoch zeigt sich in der Schrittstellung insofern ein 'Fortschritt', als sich die Distanz zwischen vor- und zurückgestelltem Bein vergrößert hat. Auch die noch plan aufgesetzten Füße weisen mit den Spitzen in entgegengesetzte Richtungen. Der Verdeutlichung des Schrittmotivs entspricht die symmetrieaufhebende Überschneidung des zurückgesetzten linken Beines und die so entstehende Verschiebung der Mittelachse im Unterkörper der Figur. Die Bekleidung zeichnet die Form von Unterleib und Schenkeln bis zu den Knien abwärts vollständig nach. Unterhalb der Knie spannt sich das Gewand, ohne sich durch Unterschneidung oder Ritzung abzusetzen in einer Diagonalen über die Spreizung der Beine und

veranlaßt so den Blick des Betrachters die Bewegung der Figur mitzumachen, d.h., um sie herum zu gehen. Der Verschiebung der Figur aus der Mittelachse widersetzt sich der ganz frontal gerichtete Oberkörper. Er setzt sich wieder durch Unterschneidung vom unteren Teil der Figur ab und wölbt sich ohne Angabe aufgerundeter Brüste in einer panzerartigen Spannung und Geschlossenheit.
Der Wölbung der Brust folgen die weit zurückgenommenen Schultern. Die Arme liegen entsprechend tief in strenger Vertikalität dicht an den Körperseiten an. Der Kopf ist entgegen der früheren "Schreitenden" etwas vorgereckt, behält seine Aufgerichtetheit aber bei. Die Bildung der Haarkalotte ist entsprechend der Körperbildung gegenüber der früheren strenger und abstrahierter.
Der Körperkontur gleitet bis auf die Unterschneidung des Oberkörpers fließend über die elementaren Volumenwölbungen. Der Gesamterscheinung eignet eine hoheitsvolle Strenge und Erhabenheit, die an altägyptische Königsstatuen erinnert.

P 19 6.1.5.3. Schreitende (1950, Nuß, H 60 cm)

In der "Schreitenden" von 1950 ist das Bewegungsmotiv gesteigert. Der leicht angehobene Fuß des rechten Spielbeins löst die Figur aus ihrer Regungslosigkeit. Auch ist die Distanz zwischen Stand- und Spielbein größer geworden.
Bewegung zeichnet sich nun auch in der Behandlung der Körpervolumen ab: in diagonalgeführten Einschnürungen, die mit geschwellten Formen der Unter- und Oberschenkel und der Hüften alternieren, zerrt sich das Gewand um den Körper und macht dessen ausschreitende Bewegung mit. Die Figur schraubt sich gleichsam wie gedrechselt in die Höhe und führt durch ihre Windungen den Blick des Betrachters um sich herum.

Die verschiedenen Ansichtsseiten zeigen die stark dimensionierte Schwellung der Volumen von Beinen, Hüften und Gesäß. Der Oberkörper der Figur behält seine frontale Ausrichtung bei, ist aber im Gegensatz zu den früheren "Schreitenden" nicht mehr symmetrisch gestaltet. Die Armhaltung entspricht der betonten Unterscheidung von Stand- und Spielbein: der rechte Arm liegt in einer vom Rumpf wegstrebenden gestreckten Diagonalen auf dem rechten Spielbeinschenkel auf und bildet mit diesem und dem Unterschenkel einen durchgehend fließend gekurvten Kontur, der zur Schulter hin ansteigt. Der linke Arm bewegt sich von der Schulter in einer Diagonalen zum Rumpf auf die Rumpfvorderseite zu und winkelt sich dann im Ellbogen unter der linken Brust (wobei er diese hochschiebt), um wiederum in einer Diagonalen auf dem rechten Schlüsselbein zum liegen zu kommen. Damit nimmt der Unterarm in paralleler Führung die Diagonalbewegungen des Unterkörpers auf.
Mit der asymmetrischen Armhaltung korrespondiert die Anhebung der linken Schulter bzw. das leichte Absenken der rechten.
Zum ersten Mal in der Reihe der weiblichen Holzstatuetten Schriebers ist auch der Kopf aus seiner strengen Frontalität gelöst: er läßt eine zwar nur graduelle, aber deutliche Wendung nach rechts erkennen.
Die aufgezeigten Haltungsmotive machen die Bewegungssteigerung gegenüber den früheren "Schreitenden" deutlich - auch die auf der Rückseite einer Fotografie auftauchende Bezeichnung "Tänzerin" verweist darauf. Schrieber entwickelt die Bewegung aber keineswegs willkürlich, sondern aus dem "Erlebnis des Blocks"[1)], d.h., er berücksichtigt auch hier Form und Wachstum des Holzes, entwickelt daraus die Pro-

[1)] L.G.Schrieber, zitiert nach H.Ohff, Der Tagesspiegel, 17. April 1975

portionen und Bewegungsrichtungen: so verlaufen letztere analog zur Zeichnung des Holzes.

6.1.5.4. Exkurs (Ergänzung zu den "Stehenden" und "Schreitenden")

"Eine charakteristische Eigenart dieser Figuren ist ihr Vermögen, ohne angearbeitete Standfläche frei zu stehen. Schrieber macht es sich damit nicht einfach: er gibt den umfänglichen Körpern kleine Füße, baut sie gewissermaßen nach dem Prinzip einer umgekehrten Pyramide und zwingt sie doch in eine Balance. Dies mag zuerst als ein artistischer Trick erscheinen, doch er erfüllt eine durchaus künstlerische Aufgabe - das Vermögen, frei zu stehen, läßt das körperliche Volumen schwerelos im Gleichgewicht ruhen und verleiht den Figuren einen hohen Grad harmonischer Spannung."[1)]

Diese Feststellung Wend Fischers läßt sich auch auf die gemalten Figuren Schriebers beziehen, wie sie etG 26,21 wa in "Ballspielende", einem Entwurf für ein Wandbild mit der Darstellung spielender Kinder und auch im G 73 Glasfenster von 1939,formuliert sind. Die Schwerelosigkeit erweckt den Eindruck, als bewegten sich die Figuren nicht selbst im Raum, sondern würden von außen bewegt, so als hingen sie, in der Bewegung verharrend, an unsichtbaren Fäden. Das gibt ihnen die Anmut und Leichtigkeit einer Gliederpuppe oder Marionette. Unterstützt wird dieser Eindruck des Schwebens im Raum durch den fehlenden festen Boden unter den Füßen der Figuren.

Die Darstellung des Körpers und seiner Beziehung zum Raum erinnert an die Malerei Oskar Schlemmers (1888-1943). Auch er gibt seinen Figuren kleine, nach unten zugespitzte Füße, die sie trotz ausladender Volumen

1) W.Fischer, in: Die Neue Zeitung, 16. Juli 1949, anläßlich der Einzelausstellung im Studio Rasch, Wuppertal

schwerelos erscheinen lassen[1].

Ein Vergleich der formalen Behandlung der Körper bei Schlemmer und Schrieber läßt weitere Übereinstimmungen feststellen: beide geben ihren Figuren betont schwellende Körpervolumen, betonen die Körperachsen und die Ponderation, indem sie trotz der Schmalgliedrigkeit der Arme und der stark verjüngten Taillen die Gewichte gegeneinander ausbalancieren, etwa in der Art, daß sie den ausladenden Hüft- bzw. Beckenpartien die Schwere des Kopfes entgegensetzen.

Der Vergleich mit Schlemmers Figuren läßt sich noch weiterführen: sie sind "überindividuelle Typuszeichen", "Formidole"[2], deren Körper und Gesichter auf die, die menschliche Gestalt auszeichnenden Teile reduziert werden. "Aus dieser Reduktion kommt die Wirkung von Schlemmers Rundplastik; Tanzfigurine und zuchtvolle, ja asketische Form, klassische Grundhaltung und gewollte Leere der Oberfläche - ..."[3].

Durch die Vereinfachung wird zugleich das architektonische Moment herausgestellt, das auch Schriebers Hölzer kennzeichnet.

"Die Plastik ist 3-dimensional (Höhe, Breite und Tiefe). Sie ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort und Blickrichtung. Da sich die Plastik nicht in einer Ansicht erschöpft, so entsteht ein Bewegungszwang für den Beschauer, und erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke führt zum Erfassen der Plastik. Also können diejenigen plastischen Gebilde, bei denen ein Rundgang nicht eine Folge von Überraschungen bietet, sondern nur Wiederholung einer Ansicht - und dies trifft bei allen stereometrischen Körpern zu - nicht

Abb.79

[1] Vgl. "Tänzerin" 1922/23, "Bauhaustreppe" 1932

[2] W.Haftmann, 1954 (1965[4]), Bildenzyklopädie, S. 273

[3] G.v.d.Osten, 1962, S. 10

wesentlich für die Plastik sein (...) ja, sie ist destomehr Plastik zu nennen, je unerschöpflicher die Einzelansichten sind"[1].

Was Schlemmer hier über die Dreidimensionalität der Plastik sagt, läßt sich auf die Hölzer Schriebers direkt beziehen: wie die genaue Betrachtung seiner Figuren zeigt, mißt Schrieber jeder Ansicht seiner Skulpturen gestalterischen Wert zu und behandelt sie folglich mit gleicher Aufmerksamkeit und handwerklicher Sorgfalt. Organische Bewegungen innerhalb des Körpers werden nicht nur auf einer Seite vollzogen, sondern ziehen sich durch den Körper um die ganze Figur herum. Besonders deutlich wird das, wie beschrieben, an der "Schreitenden" von 1950. Die "Stehende" von 1949 erfüllt Schlemmers Forderung nach einer "Folge von Überraschungen" beim Rundgang um die Figur, da hier die verschiedenen Ansichten in ihrer Ausdehnung besonders stark kontrastieren.

P 19
P 11

6.1.6. 3 Stehende 1951/52

In den Jahren 1951/52 entstanden drei weitere Holzstatuetten zum Thema der 'Stehenden'. Sie setzen eine bereits um 1949/50 eingetretene Tendenz zu verstärkter Geometrisierung und Abstraktion fort.

P 17,18

Zu diesen Stehenden gibt es erstmals auch Zeichnungen, die als "reine Bildhauerzeichnungen betrachtet werden müssen: sie zeigen Proportionen, Wölbungen und Höhlungen einer Figur in Vorder-, Rück- und Seitenansicht"[2].

P 26

6.1.6.1. Stehende (1951, Pflaume, H 30 cm)

Die "Stehende" von 1951 ist ganz auf ihre geometrischen Grundformen reduziert, die sich am dreiteiligen Aufbau - Unterkörper, Oberkörper, Kopf - klar ablesen

1) O.Schlemmer, 8.Jan.1924, in: Kat.Oskar Schlemmer, 1977, S. 114

2) F.Baumgart, 1964

lassen. Detailformen wie Hände, Füße und Gesichtszüge fehlen ganz.

Den Unterkörper stellt ein Zylinder mit schwach ausgebildeter vertikaler Einwölbung auf der Vorderseite

H 130 (ein Motiv, das sich auch auf einer Zeichnung zu einer nicht ausgeführten oder nicht mehr existierenden Figur aus demselben Jahr findet) , der sich mit zunehmender Höhe ausdehnt. Das Körpervolumen ist jedoch nicht mehr so prall schwellend wie bei den früheren Figuren, sondern mehr gefäßartig gewölbt.

Im Oberkörper wurde auf gerundete Volumen ganz verzichtet. Brust und Arme wachsen nicht organisch aus dem Block, sondern sind kantig aus ihm herausgeschnitten. Dabei sind die Schnittkanten sorgfältig verschliffen, so daß die strenge Formulierung dennoch nicht hart wirkt.

Die Arme sind symmetrisch in einem durchgehenden Bogen vor die Körpermitte geführt, wo sie sich in einer ungegliederten Fläche treffen. Auch die Brust ist als Einheit gestaltet, flächig in der Vorderansicht, wo sie nur ein wenig tiefer Einschnitt von der Fläche der zusammenlaufenden Hände trennt.

Das Gesamtvolumen des Oberkörpers hat die Form eines flachen, in die Tiefe gerichteten Quaders mit verschliffenen Kanten, die nur wenig aus der Geraden gebogen sind. Während er sich durch Unterschneidung vom Unterkörper absetzt, sind die Übergänge zum Kopf durch tiefe Einwölbungen gekennzeichnet.

Die Seitenansicht weist erstmals die Verwendung von Durchbrüchen auf, die anatomisch nicht zu rechtfertigen sind (dieses Formmerkmal bleibt im gesamten plastischen Werk Schriebers einmalig): der Oberkörper ist in Höhe der vorderen Einkerbung zwischen Brust und Handfläche mit einem kreisrunden Loch durchbohrt. Dadurch wird der umgebende Raum als negatives Volumen in den Körper einbezogen; der Gesamtcharakter der

"Kernplastik" wird davon jedoch nicht beeinträchtigt. Die Gestaltung des Kopfes ist entsprechend der des Körpers stark abstrahiert: das Volumen ist kantig geformt, die Form des Haaransatzes stilisiert behandelt. Gesichtszüge fehlen ganz. Der Umfang läßt den Kopf zum den übrigen Volumen gleichwertigen Baukörper werden.

P 31 6.1.6.2. Stehende (1952, Holz, H 32 cm)

Die "Stehende" von 1952 geht in der Abstraktion wieder einen Schritt zurück: der Unterkörper hat wieder die Form des Zylinders mit vertikaler Enwölbung auf der Vorderseite. Der Oberkörper ist durch die vorladende Brust gekennzeichnet, unter der, durch eine Einkerbung abgesetzt, der rechte Unterarm in horizontaler Ausrichtung liegt. Der linke Arm führt in einer Diagonalen von der Körperseite auf die Vorderansicht des Unterkörpers und stellt so eine Verbindung zwischen den beiden Körpern - Ober- und Unterkörper - her. Während dieser Arm ähnlich wie bei der früheren "Stehenden" grafisch geschnitten erscheint, weist der Kontur des rechten Armes weich modellierte Bögen auf. Auch der Kopf, bei gleichbleibendem architektonischem Charakter, ist weniger kantig gearbeitet, der Haaransatz schlichter (die stilisierte, in die Stirn gezogene Haarsträhne oder -locke fehlt).

H 131 Zu dieser "Stehenden" gibt es eine Zeichnung, in der das plastische Volumen - "Massenvolumen", "geformte Leervolumen", sowie "das Verhältnis beider zueinander"[1)] - und die Proportionen genau festgelegt werden. Daneben weist die gleichmäßige Verteilung von Hell- und Dunkelpartien auf den drei Ansichtsseiten auf die Einbeziehung von Licht und Schatten in die glattgeschliffene Skulptur hin.

[1)] E.Trier, 1960, S. 9, zur "Frage nach der Form"

P 30 6.1.6.3. Stehende (1952, Eiche, H 53 cm)[1)]

Eine weitere "Stehende" in streng symmetrischer Anlage ist ganz in die Fläche geklappt, d.h., sie hat kaum Breiten-,aber extreme Tiefenausdehnung: an der tiefsten Stelle, dem oberen Hinterkopf, erreicht sie die fast dreifache Breite.
Die schmale Vorderansicht weist neben den Grundvolumen des Körpers auf engstem Raum die skulpturalen Einzelformen der Hände und der Brust auf. Beider Gliederung ist durch kantige Einschnitte grafisch streng gestaltet.
Gesicht und Unterkörper haben eine geschlossene Oberfläche. Im Kontrast zur Schmalheit dieser Ansicht stehen die Hauptansichtsseiten der Figur, die auf den Breitseiten liegt. Hier sind die Volumen ganz flach gearbeitet. Die geringe Breite des Blocks - es handelt sich mehr um eine Scheibe als um einen Block - erlaubt keine Schwellungen und Einwölbungen. Die Arme sind in Diagonalen zum Oberkörper kantig geschnitten. Der Kontur von Hinterkopf und Rücken verläuft in parallel zueinander versetzten Diagonalen.
Den strengen Umrißlinien, Körpervolumen und Einzelformen entspricht das spröde und stumpfe Eichenholz, dessen Maserung auf den Seitenansichten eine parallele Reihung von Vertikallinien aufweist.

H 132 Eine Zeichnung vom Januar 1952 legt genau die Begrenzungslinien der Figur fest. Sie spannen die Figur auf der Seitenansicht in eine hochtrapezoide Form, die sich nach unten verjüngt. Ihr entsprechen die trapezoiden Einzelformen von Kopf, Oberkörper und Armen.

[1)] Bereits 1950 begonnen und mehrmals überarbeitet. Brief Schriebers von 1950:"..Die stehende Eichenholzplastik läßt mir keine Ruhe. Gestern glaubte ich, ihr die endgültige Form gegeben zu haben, doch heute habe ich sie ganz überarbeitet. Jetzt steht sie da, sehr hoheitsvoll, doch total beschmiert mit dicken Kohlestrichen, die Korrektur, um morgen wieder aufs Neue sie zu überarbeiten."

Die drei Ansichten der Zeichnung weisen auch hier die berechneten Licht- und Schattenpartien auf, wie sie die fertige Skulptur trägt[1].

8.1.6.4. Zusammenfassende Bemerkungen

Zu den ausgeführten "Stehenden" von 1951 und 1952 läßt sich zusammenfassend sagen: bei allen dreien handelt es sich um klar aufgebaute Figuren aus nahezu gliederlosen Einzelkörpern, die auf ihre geometrische Grundform reduziert sind. (Die Berücksichtigung der Holzstruktur verhindert den Eindruck eines rein additiven Aufbaus, d.h., die durchgehende Zeichnung des Holzes verbindet die Einzelkörper miteinander.)
Auf die Wiedergabe von Gesichtszügen wurde ganz verzichtet. Gliederungsmerkmale sind auf die kantige Formulierung von Armen und Brustteilen beschränkt. Die Umrißlinien,besonders der Seitenansichten, zeigen den Rhythmus der gegensätzlichen Richtungsabläufe. Die Gesamtgestalten sind ferner gekennzeichnet durch stabilen Stand und völlig unbewegte Statuarik, beides bedingt durch die symmetrische Anordnung der Körpervolumen um eine vertikale Mittelachse.
Wie sich aus einem Brief von Ende 1952, nach vierwöchigem Aufenthalt in Paris schließen läßt, wurden die Arbeiten unter dem Eindruck eines Besuchs bei Brancusi überarbeitet, was sich vor allem in der Geschlossenheit der Oberfläche abzeichnet, der ja auch die Behandlung des Gesichts unterzogen wird[2].

1) Vgl. die Abbildung der fertigen Skulptur mit der Zeichnung

2) Vgl. Brief von Ende 1952:"Überall neue Schüler, so kam ich nicht dazu, Neues zu beginnen, an Altem arbeitete ich schon und sah es ganz anders als vor Paris. 3 Holzskulpturen arbeitete ich so ganz um und bin nun zufrieden. Sehr gegenwärtig ist mir nun der Besuch bei Brancusi. Er ist doch ein toller Kerl!"

Besonders deutlich wird der Einfluß Brancusis an einer Skizze zu einem Vogel, die Schrieber einem Brief vom 24.10.52 beigefügt hat. Sie zeigt ihn in der Vorderansicht und der nach links gerichteten Seitenansicht mit der Höhenangabe von 65 cm. Der Kontur verläuft nahezu in einem einzigen gespannten Bogen von der Schwanzspitze über den gewölbten Bauch bzw. eingewölbten Rücken, bis zur Schnabelspitze des aufgereckten Kopfes. Die Vorderansicht weist die Form einer spitzzulaufenden Ellipse auf.
Abb.221

Aus einem Brief vom 24.März 1953 geht hervor, daß Schrieber die Umsetzung der Skizze in die Skulptur im März 1953 beendete:"... Noch war der Vogel zu polieren ...begann dann dem Vogel den letzten Schliff zu geben." Der Standort der Skulptur ist leider unbekannt[1]. Die Skizze läßt aber durchaus eine Beschreibung zu, wie sie Michel Conil Lacoste zu Brancusis Arbeiten liefert:"Seine Körper spannen sich heroisch in den Raum, seine Oberflächen sind mit den darunter gesammelten Massen zu vollständiger Einheit verschmolzen, so daß sie nicht mehr Hülle oder Haupt bilden, sondern Grenze und Form des Bildwerkes."[2]

6.1.6.5. Ergänzende Bemerkungen zum Grad der Abstraktion

Wie der Katalog der Künstlerbundausstellung von 1955 in Baden-Baden verzeichnet, hat Schrieber die Abstrahierung der menschlichen Figur im Jahr 1952 noch fortgeführt und der Skulptur den Titel "Stehende Form" gegeben.[3] Leider ist nicht bekannt, in wessen Besitz die Figur ist, oder ob sie überhaupt noch existiert, so daß über ihr

[1] Ein Atelierfoto läßt die Figur nur noch partiell, da von einer anderen Plastik verdeckt, erkennen
Abb.127

[2] in, M.Adelmann (Hrsg.), 1966, S. 8

[3] Vgl. Ausst.Kat. Deutscher Künstlerbund Baden-Baden 1955, Kat.Nr.221, Stehende Form, Holz, 1952, 26 cm

Aussehen nichts ausgesagt werden kann.[1] Es wäre interessant zu sehen, wieweit Schrieber die Abstrahierung fortentwickelt hat, zumal er sie nach 1954 nicht mehr aufgegriffen hat, sich im Gegenteil immer mehr von der Geometrisierung entfernte.[2]

Abb.86 Von einem ganz abstrahierten männlichen Torso existiert lediglich ein sehr unscharfes Atelierfoto,
P 39 das die Plastik im Werkzustand zeigt. Eine Entwurfs-
H 136 zeichnung ist noch vorhanden; sie zeigt die Vorderansicht eines männlichen Rumpfes, in der geometrischen Vereinfachung auf die trapezoide Grundform mit gewölbten Umrißlinien und die eingezeichneten Körperachsen wie Mittelachse und Brustbogen. In der Mitte findet sich ein eingezeichneter Kreis, der auch auf dem Atelierfoto zu erkennen ist. Sehr wahrscheinlich sollte er eingewölbt werden. Der trapezoiden Form schließt sich im unteren Drittel der Zeichnung eine gleiche, verkleinerte Form an. Auch sie weist, dunkel schraffiert, die eingezeichnete Kreisform auf.

6.1.7. Köpfe

Neben dem zentralen Thema der weiblichen Ganzfigur widmete sich Schrieber seit 1950 auch der plastischen Gestaltung des isolierten Kopfes. Im Gegensatz zu den, seit den sechziger Jahren entstandenen'modellierten' Porträtköpfen,geht es bei den in Holz gearbeiteten

[1] Frau Itta Schrieber erinnert sich an eine so aussehende Form:

[2] In einem Brief von 1952 heißt es:"... dann den ersten Versuch einer abstrakten Plastik. Ich suche schon lange nach einer Form, die sozusagen ein männliches Idol sein könnte. Dies ist nun versucht. Nach vielen gescheiterten Skizzen habe ich den Versuch in Holz und nun auch in Ton gewagt. Ich glaube, erst bei einer bestimmten Größe, etwa 1 m, ist die richtige Wirkung da." Mit dem letzten Satz deutet
P 37 sich möglicherweise aber auch der "Jünglingstorso" von 1953 an.

Köpfen weniger darum, eine bestimmte Person möglichst ähnlich und ihrem Wesen entsprechend zu porträtieren, als vielmehr darum, die Architektur des Kopfes und seine markante Physiognomie akzentuierend herauszustellen[1)]

P 20 6.1.7.1. Liegender Kopf (1950, Nuß, H 17,5 cm, L 25 cm)

Der früheste Kopf ist zugleich der einzige liegende. Die Auflagefläche wird vom abgeflachten Hinterkopf gebildet. Die Gesamtform ist ganz aus dem Block herausgearbeitet, mehr Kubus als Ovalform. Dabei ist der Kontur abgerundet, das Volumen der Einzelformen von Hals, Gesicht und Haarkalotte betonend.
Die Gesichtszüge sind weder zeichenhaft linear noch malerisch abbildhaft, sondern als skulpturale Werte, welche die Architektur des Kopfes unterstützen, herausgearbeitet: aus der durch den Haaransatz horizontal begrenzten, gelängten Ovalform des Gesichtsfeldes sind Mund, Nase und Augen herausgeschnitten. Harmonisch läuft die stegartig gestaltete Nase mit abgeflachtem Rücken in den Bogen der nur eingeritzten Brauen. Die Augäpfel sind von wulstigen Lidrändern umschlossen, der Blick ist in unbestimmte Ferne gerichtet. Der geschlossene Mund mit leicht geöffneten Winkeln stülpt sich weich formuliert an die Oberfläche. Aus den Oberlippenbögen führt in flächigen Stegen die Labialfalte unter die abgestumpfte Nasenspitze. Die sanften Wölbungen von Stirn, Wangen und Kinn sowie die entsprechenden Einwölbungen werden von der polierten Oberfläche unterstrichen.

[1)] hier muß hinzugefügt werden, daß diesen Köpfen bei aller Idolhaftigkeit und Allgemeingültigkeit das 'Modell' der Itta Schrieber zugrunde liegt. An ihm orientiert sich der Künstler, obgleich er nie 'vor dem Modell' arbeitete.

Das Erfassen der Gesichtszüge als plastisch-konstruktive Elemente ist bereits in Schriebers Malerei angelegt und läßt sich wohl am besten im Selbstbildnis von 1947 ablesen.

G 31

Wie schon bei den ganzfigurigen Holzstatuetten ist auch im "Liegenden Kopf" das Haar als Gesamtheit aufgefaßt, das wie ein Helm ohne Oberflächengliederung auf der geraden Stirn aufsitzt. Die Haarkalotte paßt sich in ihrer Verjüngung zum Nacken hin und in ihrer kantigen Breitenausdehnung am Oberkopf der einfachen Grundform des Kopfes an.

P 27

6.1.7.2. Mädchenkopf (1951, Akazie, H 50 cm)

Von einem Mädchenkopf aus Akazienholz ist der Standort unbekannt. Nur ein Foto kann Auskunft über sein Aussehen geben: er steht auf einem hohen, kegelförmigen Hals und baut sich aus den Grundvolumen Hals, Gesicht und Haarkalotte auf, die in großzügigem Kontur aus dem Block herausgeschält sind. Dieser Kontur umschreibt eine Zylinderform, die im Vergleich zum "Liegenden Kopf" mit mehr umgekehrt trapezoider Form beruhigt erscheint. Auch der Gesichtsausdruck ist durch die weniger stilisiert geschwungenen Brauen weicher, milder.

P 41

6.1.7.3. Kopf (1954 Holz, H 47 cm)

Ein Kopf von 1954 zeichnet sich durch seine auffallend negroiden Züge aus. Die Formen sind stark vereinfacht, die Volumen kantig gebildet. Der lange Hals wölbt sich wie ein Kegel in die Breite und Tiefe, Gesicht und Haar dagegen sind ziemlich flach gearbeitet und setzen sich nicht mehr so stark voneinander ab. Die geringe Breite des Holzblocks läßt in der Vorderansicht nur ein schmales, fast hochrechteckiges Gesichtsfeld zu. Die Augenbrauen und -höhlen breiten sich bis in die Seiten aus. Die breite, abgeflachte

Nasenspitze, der wulstige Mund, Brauenbögen und geradlinig eingeschnittener Haaransatz sind die horizontalen Elemente im betont vertikalen Aufbau der Gesamtform. Die Augen sind nicht plastisch herausgearbeitet, sondern nur durch ein flaches Anritzen der Oberfläche als solche erkennbar. Auch die Lippen und die Nase sind in Groben Zügen angelegt.

P 45 6.1.7.4. Kopf B. (1955, Holz, H 45 cm)

Auch "Kopf B." weist wenig akzentuierte, klargeschnittene Gesichtszüge auf. Sie zerklüften die Oberfläche mehr als sich aus ihr zu entwickeln. Die Schnitte sind faseriger, weniger gerundet. Die herausgeschnittenen Volumen von Mund, Nase und Augen sind im Kontur unruhiger, unklarer.
Der Eindruck größerer Unruhe entsteht ferner durch den kurvigen Kontur der Haarkalotte.

6.1.7.5. Zusammenfassende Betrachtung

Alle vier Köpfe erfahren eine plastische Behandlung als festgefügter, architektonischer Körper, in dem die Gesichtsformen nicht individualisierende Merkmale sind, sondern unter Verzicht auf jegliche Kleinteiligkeit in plastische Werte umgeprägt wurden.
Die Entwicklung der Reihe entspricht der stilistischen Entwicklung der begleitenden Ganzfiguren, d.h., die Köpfe von 1950 und 1951 streben in ihrer Reduzierung auf die Grundvolumen und in der Geometrisierung der klar formulierten Gesichtszüge vom Porträtkopf weg und hin zum idolartigen Architekturkopf. In dieser Auffassung lassen sie sich am ehesten mit den Köpfen Constantin Brancusis und Amedeo Modiglianis vergleichen. Die köpfe von 1954 und 1955 gehören dagegen stilistisch bereits in die Periode der Arbeiten mit einer beginnenden Auflockerung und Beunruhigung. Zwar

bleibt der Block geschlossen, doch die Behandlung der Binnenformen - hier der Gesichtszüge - wird gelöster und damit unruhiger.

P 43 6.1.8. Stehend mit erhobenem Arm (1955, Rüster, H 100 cm)

Im gleichen Jahr wie "Kopf B." und diesem stilistisch verwandt, entstand eine stehende Holzskulptur mit dem für die Hölzer ungewöhnlichen Maß von 100 cm Höhe. Auch stilistisch unterscheidet sie sich von den kleinformatigen Holzstatuetten.
Aus geschlossenem Stand wächst die Figur nach oben. Der rechte erhobene Arm und der linke, in einer Vertikalen nach unten führende Arm sind dem "gestreckten Massenzusammenhang"[1] von Beinen, Rumpf, Hals und Kopf integriert und schließen den Kontur.
Der in einer 90 Grad-Wendung nach rechts gerichtete Kopf schließt die Figur mit dem abgewinkelten rechten Unterarm in einer dreifach gebogenen Diagonalen ab. Dieses Motiv unterstützt die Blockhaftigkeit der Gestaltung, die auch hier entscheidend für die Gesamtform ist. Die Behandlung der Körpervolumen weist die Einbeziehung von Negativformen auf. Der innere Raum der Figur ist im rhythmischen Gegeneinander der Ein- und Auswölbungen auf die Oberfläche projeziert. Die Volumen zerren sich, zum Teil stark abgeflacht, im bewegten Gegeneinander asymmetrisch um die Körperachsen, die durch den nach vorne gezogenen Rücken verschoben sind. Die Mittelachse des Rumpfes bildet eine gekrümmte Linie, die Hüftachse fällt zum linken Bein hin ab und die Brustlinie ist parallel zur Hüftachse geführt.
Auffallend beim Vergleich mit den früheren Hölzern ist die Wiedergabe verschiedener Ansichten in einer

[1] J.Heusinger von Waldegg, 1971, S. 119 zu Fritz Wrampe

Ebene: Kopf und Beine sind seitlich in die Fläche gebreitet, während der Oberkörper frontal ausgerichtet bleibt.
Der rhythmisch gekurvte Kontur folgt der Maserung des Holzes und betont die aus dem Material gewachsene Form.

H 138 In einer Zeichnung, welche Vorder- und Rückenansicht der Figur zeigt, hat der Künstler die "Proportionen, die Komposition der Formen und die verschiedenen Ansichten"[1], das Haltungsmotiv und den Rhythmus der Gestaltung festgelegt. Die unterschiedlich dichte Struktur der Fettkreide weist auf die Plastizität der Volumen in ihren Ein- und Auswölbungen hin.

6.2. Plastiken in Gips (Ton bzw. Steinguß)

P 32 #### 6.2.1. Stehende (1952, Steinguß (Gips), H 100 cm)

Die erste (erhaltene) Gestaltung in Gips bzw. Steinguß nimmt die formalen und stilistischen Prinzipien der Hölzer auf. Die Umsetzung in ein zwei- bis dreimal so großes Format und in ein neues, "plastisches", Material wirken sich nicht verändernd auf die Figur aus. Der skulpturale Charakter bleibt erhalten.
Die Schematisierung der Form, die bei den kleinformatigen Hölzern durch Veränderungen der Einzelformen und -motive noch verborgen blieb, so daß auch die Reihung der Figuren keine Langeweile aufkommen ließ, tritt bei der Übersetzung in das neue Format zu Tage, weshalb die "Stehende" als Einzelleistung gegenüber den früheren Skulpturen an Wert eingebüßt hat.
Ein Vergleich mit den "Stehenden" von 1951/52 offenbart die Übereinstimmung in der Gestaltung des Unterkörpers als nach oben rundum anschwellender Zylinder

[1] H.Lossow, 1958, S. 417

mit straff gespannter Oberfläche, die Körperdetails, wie Knievorwölbung oder Schenkelmuskulatur, überdeckt. Der Oberkörper setzt sich als in die Breite gerichtetes Massenvolumen durch kantige Unterschneidung vom Unterkörper ab. Die Haltung der vor dem Körper verschränkten Arme betont einerseits die Blockhaftigkeit und Geschlossenheit der Gestaltung, andererseits nimmt sie die Horizontale der Schulterlinie auf und setzt sich mit dieser in Kontrast zum vertikal gerichteten Unterkörper.
Die Gestaltung des Halses als gelängter Kegel entspricht der der "Stehenden" und "Schreitenden" der Jahre 1948/49 und bleibt typisch für die Gipse der fünfziger Jahre[1]. Der Kopf ist in seiner Gesamtheit als kubischer Körper aufgefaßt, dessen Plastizität durch die starke Tiefenausdehnung gekennzeichnet ist. Die flach gearbeiteten, stilisierten Gesichtszüge ordnen sich der Dichte des Kopfes unter.
Die Körpervolumen gestalten sich in runden Abläufen, Arm- und Schultergelenke bleiben in der Oberfläche weich markiert. Diese Behandlung steht im Kontrast zu den mehr graphisch - und damit den stilisierenden Charakter stützend - formulierten "Stehenden" von 1951/52. Der statisch-symmetrische Gesamtcharakter ist auch hier kennzeichnend und gewinnt in der unstrukturierten Oberfläche an Zunahme.

P 35 6.2.2. Stehende (1952, Gips, H 98 cm)

Die "Stehende" von 1952 (vom Künstler selbst zerstört und nur noch in einer Aufnahme der Vorderansicht erhalten) weist in Kopf- und Halsgestaltung

[1] Für Schrieber ist der "Hals nicht bloß eine Verlängerung des Körpers" (H.Moore, 1972, S. 182), sondern trägt als in seiner Vertikalität stark ausgeprägter Kegel die Anlage der Gestalt als eines tektonischen Körpers mit.

den gleichen Typus auf wie die oben beschriebene Figur.
Das geänderte Motiv der Armhaltung mit schalenförmig die Brüste stützenden Armen, sowie die sich an der Oberfläche und im Kontur abzeichnende Muskulatur von Gliedern und Rumpf lassen sie weicher erscheinen, ohne jedoch den hoheitsvollen Gesamteindruck aufzuheben[1].

6.2.3. Büsten

P 34 6.2.3.1. Büste (1952, Bronze, H 55 cm)

Eine "Büste" wird ganz vom Motiv der zum Oberkopf geführten Arme bestimmt[2]. Der entstehende Raum zwischen dem Innenkontur der gewinkelten Arme und der Hals-Kopflinie korrespondiert als geformtes Negativvolumen mit den plastischen Massenvolumen und trägt die Gestaltung der Gesamtform mit.
Die Büste selbst schließt unmittelbar mit der unteren Brustlinie ab. Zum Ausdrucksträger wird die stilisierte Längung der Arme. Sie kugeln sich wie bei einer Gliederpuppe aus den Gelenken. Auch die Fügung des Halsansatzes und die posierende Armhaltung verleihen der Gestaltung etwas Künstlich-Befremdliches. Der leicht geöffnete Mund und der in die Ferne gerichtete Blick lassen den Gesichtsausdruck seltsam entrückt erscheinen. Hinzukommt der distanzschaffende Goldton der Bromze, der zugleich ästhetisierende Wirkung hat.

[1] In einem Brief vom 19.7.52 wird die Stehende als "Dame de Krête" bezeichnet.

[2] Schon in der "Stehenden mit erhobenen Armen" von 1950 wurde dieses Motiv gestaltet; hier aber erfährt es in der Überbetonung und Vereinzelung durch den Ausschnitt der Büste eine andere formale wie stilistische Bedeutung.

P 36 6.2.3.2. Männliche Büste (1953, Gips)

Eine verwandte stilistische Behandlung erfährt auch eine männliche Büste, deren Betonung auf dem Gliederbau des Körpers liegt (und nicht wie bei den frühen Hölzern auf der blockhaften, kompakten Volumenbildung). Arme und Hals sind auch hier stilisiert gelängt, während der Kopf im Gegensatz dazu und zur überpointierten Grundform des männlichen Oberkörpers klein und schmal erscheint. Die Haare scheinen mit der Kopfhaut identisch, nur an den Schläfen ist der Ansatz durch eine flache Einritzung markiert.
Die Haltung der Arme - die rechte Hand umfaßt den linken Oberarm, die linke Hand liegt neben der rechten Schulter - wirkt unnatürlich; sie dient zum einnen in ihrer Anordnung der Betonung der verschiedenen Richtungsabläufe der Gestaltung, die sich in auf- und absteigenden Diagonalen vollziehen, zum anderen stellt sie eine befremdliche Distanz zum Betrachter her.

6.2.4. Liegende

P 38 6.2.4.1. Liegende (1954, Gips, L 152 cm)

Mit der "Liegenden" wendet sich Schrieber einem neuen Haltungsmotiv zu. Verglichen mit den Grundpositionen des Stehens, Schreitens und Sitzens, die er in den kleinformatigen Hölzern in ihren Darstellungsvarianten erprobt hat, "gewährt" die Haltung des Liegens "kompositionell und räumlich am meisten Freiheit"[1]. "Eine liegende Figur kann auf jeder Unterlage liegen, sie ist gleichzeitig frei und stabil"[1].

Schriebers Figur liegt auf ihrer rechten Körperseite. Beide Oberarme sind, die Richtung des Rumpfes verlängernd, steil zum Kopf gestreckt. Die fast rechtwinklig abgeknickten Unterarme sind hinter den Kopf ge-

[1] H.Moore, 1972, S. 296

führt, wo sie ihn mit den übereinandergelegten Händen umschließen.
Der Kopf selbst ist etwas nach rechts gewendet, die Gesichtszüge sind nur angedeutet, die Augen geschlossen. Der trapezoide Oberkörper ist in einer Gegenbewegung nach links geöffnet, was die Figur aus ihrer Statuarik löst. Unterhalb der Taille buckelt sich der Körper in aufgerundeten Hüften, die wie die Brüste in den Raum vorstoßen.
Der Schwerpunkt der Figur ist auf die gewaltigen Oberschenkel konzentriert, die sich in großem Bogen schwellen. Dabei vollzieht sich die Bewegung der Volumen in unterschiedlichen Richtungen: während das linke Bein nach links gedreht ist, mit dem Knie also in die Höhe zeigt, bleibt der rechte Oberschenkel frontal ausgerichtet und weist in den vorderen Raum. Dieser Anordnung der Glieder in verschiedenen Ebenen unterziehen sich auch die Arme: während der linke Oberarm wie der
Abb.98 entsprechende Schenkel in der Vorderansicht die obere Begrenzung der Figur beschreibt, bezeichnet der rechte - wieder entsprechend zum rechten Oberschenkel - die vordere Begrenzung.
Der Unterschenkel vom rechten Bein ist unter den des linken geführt, die Füße überlagern sich und weisen mit ihren Spitzen in eine der Kopfwendung entgegenwirkende Richtung.
Bei Betrachtung der Figur von allen Ansichtsseiten zeigt sich, daß sie überall von Ein- und Auswölbungen durchzogen ist, die in unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind.
Der Körper läßt sich nicht auf die vier Ebenen der Vorder-, Rücken- und der beiden Seitenansichten festlegen, da die Körpervolumen in unterschiedlichen Graden gedreht sind und sich um die zu- und voneinander verschobenen Körperachsen ziehen.

Trotz der Bewegtheit der Körpervolumen in den dreidimensionalen Raum, bleibt durch den Massenzusammenhang der Glieder mit dem Rumpf das Prinzip des geschlossenen Blocks auch hier gewahrt. Die Rundungen korrespondieren miteinander und lassen sich durch gedachte Linien miteinander verbinden: so etwa die Brüste über die gebuckelten Beckenknochen mit den Oberschenkelschwellungen. Der jeweilige Armkontur läßt sich mit
Abb. 99 dem entsprechenden Beinkontur verbinden, der Rücken-
100 kontur mit dem von Waden und Gesäß. Die Figur hat also durchaus ihre Begrenzungen, sie ufert nirgendwo unkontrolliert aus.
Aus der "Ballung der plastischen Massen"[1], aus der festgespannten Oberfläche und der gelblich-weißen Farbe des Gipses, der an sich schon sehr substanziell wirkt, und nicht zuletzt aus den überproportionalen Schwellungen der Glieder und Binnenformen (selbst die Füße und Zehen entwickeln sich in runden geschwellten Abläufen) erhält die Gestalt ihren monumentalen Wirkungscharakter; bei einer tatsächlichen Größe von 152 cm wirkt sie überlebensgroß.

P 47 6.2.4.2. Liegende (1955, Gips, L 175 cm)

Eine "Liegende", die mit 175 cm Länge knapp überlebensgroß ist, wirkt durch die Rücknahme der geschwellten Volumen und durch ihre beruhigtere Komposition weniger monumental als die ältere kleinere Figur. Die Proportionen sind ausgeglichener, die Anlage der Ebenen und Achsen ist überschaubarer. Ein Vergleich der Vorderansichten zeigt einen gestreckten und damit beruhigteren Kontur bei der jüngeren Figur.

[1] B.Hackelsberger, 1960, S. 4

Das wenig veränderte Haltungsmotiv trägt bei näherer Betrachtung wesentlich zur Beruhigung bei: der linke Oberarm liegt dicht an der Körperseite an und verringert so das durch den Körperkontur und den Umraum geformte Negativvolumen, wie es sich bei der "Liegenden" von 1954 sowohl in der Taille und ihren Erweiterungen zu Oberkörper und Hüften als auch zwischen erhobenem linken Arm und Kopf-Halspartie besonders ausgeprägt gestaltet. Die Beine liegen geschlossen nebeneinander in einer Ebene, so daß auch hier das Leervolumen geringer wird.

6.2.5. Überlebensgroße Stehende und Schreitende

P 46 6.2.5.1. Stehende (1955, Gips, H 185 cm)

Die Figur steht mit rechtem vorgesetzten Spielbein auf einer Plinthe. Das Knie stößt durch die Beugung so weit vor, daß sich Ober- und Unterschenkel in entgegengesetzten Diagonalen entwickeln. Der Oberschenkelkontur ist durch die dreiseitige Schwellung in einen Bogen gespannt.
In der Taille ist die Figur stark verjüngt; die Massenvolumen von Oberkörper und Hüft-Bauchpartie wölben sich über und unter der Tailleneinschnürung.
Der Oberkörper weitet sich bis in Brusthöhe seitlich und nach vorne aus. Die Brust selbst ist als kompakte Masse aufgefaßt (ein Hinweis auf die Bekleidung der Figur), die wie das Spielbein in den vorderen Raum vorstößt. Die Arme sind in Diagonalen hinter den Rücken geführt, wo die Hände locker übereinander liegen. Das Motiv der Armhaltung steht ganz im Dienst der Körper-Raum-Beziehung der Gestalt: es hält die durch das Spielbein angelegte Vorwärtsbewegung zurück und verhindert die freie Bewegung in den Raum. Auch die Plinthe weist sie auf den ihr eigenen Raum zurück.

Der kegelförmige Hals entwickelt sich in einer Fugung aus dem Oberkörper mit schrägabfallenden Schultern. Der Kopf ist wenig nach vorne geneigt. Die Haare sind als plastisch geschlossene Masse wie ein Helm mit stark gerundeten Rändern aufgesetzt. Das Gesicht weist außer den undifferenziert behandelten Detailformen von Augen, Nase und Mund kaum Binnenmodulierungen auf: das Kinn ist fliehend, die Wangenpartien sind ohne Ein- und Auswölbungen knochenlos geformt. Der gesenkte Blick und der geschlossene Mund erwekken den Eindruck von Gelassenheit.
Die gesamte Haltung der Figur ist zugleich locker und gespannt, d.h., das Motiv ist das des legeren Stehens mit vorgestelltem Spielbein, die Teile in ihrer Anordnung zueinander geben der Figur aber den gespannten Halt, der unterstützt wird von der festen Haut des Gewandes, welches ein Lösen der Glieder verhindert.
Der Aufbau der Figur erfolgt über schräge Flächen, die aufeinanderzu- und voneinanderwegführen. Dabei entstehen jedoch keine harten Schnittkanten, vielmehr sind die gemeinsamen Berührungslinien und -punkte durch weiche, große Rundungen markiert, so wie die Flächen in sich auch gewölbt sind. Der Kontur vollzieht sich in weichen Schwüngen, die selbst den Fußrücken erfassen. Diese Merkmale scheinen typisch für das Formgefühl der fünfziger Jahre, denkt man nur an die abgerundeten "Schmiegeformen"[1)] von Möbeln und anderen Gebrauchsgegenständen.

P 50 6.2.5.2. Große Schreitende (1956/57, Gips, H 205 cm)

Auf einer Plinthe erhebt sich die Figur in starker Unterscheidung von Stand- und Spielbein. Das rechte Spielbein ist weit vorgesetzt, die Ferse ist von der Plinthe gelöst, die Zehen greifen zum Teil mit ihren

1) H. Fuchs, 1980 (1970[1]), S. 184

Spitzen über sie hinaus. Der Binnenkontur spannt sich in flachem Bogen von der Leiste bis zu den Zehenspitzen. Der Oberschenkel preßt sich dabei so fest gegen die umspannende Haut des Gewandes, daß zwischen Saum und Schienbein eine Unterscheidung nur noch zu ahnen ist.

Das linke Standbein setzt mit nach außen gespreiztem Fuß fest auf der Fläche auf. Der säulenartige Unterschenkel hält die Figur im stabilen Stand. Auch das Standbein wird vom Gewand umspannt, so daß sich der geschwungene Kontur abzeichnen kann.

In weichen Bögen sind Oberschenkelansatz und Hüften modelliert, der Bauch ist nur wenig vorgewölbt. Keine Einschnürung unterbricht den Übergang zum schmal-gelängten Oberkörper, der leicht nach hinten geneigt ist. Die Rücklage des Oberkörpers wird von der Vorwärtsbewegung des Spielbeins aufgefangen, ein Ausbrechen aus dem stabilen Stand wird so verhindert. Die Längung des Oberkörpers wird optisch unterstützt von einer senkrechten Rille, die den Körper in seiner Kompaktheit leicht öffnet - eine Formulierung, die die Tendenz zur gelösteren Plastik im Werk Schriebers bereits ankündigt.[1)]

Die Arme sind steil zum Kopf gehoben; sie führen den aufsteigenden Kontur der Gesamtfigur fort. Die Unterarme sind fast rechtwicklig hinter den Kopf geführt und unterstreichen die horizontale Begrenzung der Figur; sie verhindern ein Wachsen in unendliche Höhe.

Wie die übrigen Körperglieder ist auch der Hals gelängt. Der Kopf ist in den Nacken geworfen, die Haarkalotte als Helm aufgesetzt.

1) Immer bedingen in den Plastiken Schriebers innere und äußere Form, Ein- und Auswölbung einander; Negativformen, die nicht durch zwei Positivformen bedingt sind, also bloß stilistische Mittel darstellen, wurden von Schrieber abgelehnt (nach Mitteilung von M.Schoenholtz)

Auch hier, wie bei der "Stehenden", halten der zurückgeneigte Oberkörper und die Haltung des Kopfes das Ausschreiten der Figur in den Raum zurück.

6.2.6. Ergänzende Bemerkungen

In der Gruppe der Gipse, besonders in den beiden "Liegenden", der "Stehenden" und der "Großen Stehenden", nimmt Schrieber Prinzipien aus dem vorhergehenden Schaffen auf und weist bereits auf spätere Arbeiten hin. Gemeinsam ist den Gipsen neben Material, Farbe und Monumentalität, die "Gliederung der Massen aus einem Volumen"[1]: nirgendwo gibt es ein scharfes Absetzen der Teile voneinander. Der "Volumenzusammenhang"[1] wird vom fließenden Kontur unterstützt, der die Figuren in ihrer Gesamtanlage geschlossen hält. Die Bewegung spielt sich in Ein- und Auswölbungen mehr unter der Oberfläche ab, als in raumgreifenden Gliedern. Den "Raumeindruck" vermitteln "Richtung", "Proportion" und "Rhythmik"[2] der Gestaltung.
Gegenüber den früheren Hölzern deutet sich jedoch in der sich vom Körper stärker lösenden Anordnung der Glieder ein beginnender Kontakt mit dem Gegenüber an und damit verbunden - unter Wahrung der Stabilität - ein zaghaftes Ausweichen aus der reinen Statik der Gestaltung.
Die "Stehende" und "Große Schreitende" kennzeichnet eine bewegte Statuarik: sie scheinen auf den Betrachter zuzukommen. Ist dieses Vordrängen auch noch verhalten, zögernd und auf den eigenen Körperraum beschränkt, so kann die Haltung doch nicht mehr wie bei den Holzstatuetten als statisch bezeichnet werden. Auch ist die Gebärdensprache gesteigert, womit sich bereits die Stuck- und Bronzefiguren der sechziger Jahre andeuten.

[1] J.Heusinger v.Waldegg, 1971, S. 138
[2] K.Albiker, 1962, S. 15

Im Ausdruck sind sie noch ganz den "numinosen"[1] Hölzern verwandt, die anstelle des Individuellen das Allgemeingültige verkörpern.
Monumentalität und Überlebensgröße machen sie zu Göttinnen gleichen Gestalten, die ins Freie gehören, wo sie sich durch klar umrissene Gestalt und Plastizität behaupten können: selbstsicher, unverletzlich, distanziert noch, aber nicht abweisend.

In der Hervorhebung der "großen Linien"[2], der monumentalen, runden Formen stehen Schriebers Gipsfiguren den Frauengestalten Aristide Maillols nahe. Der handwerklichen Auseinandersetzung mit dem für die moderne französische wie deutsche Plastik einflußreichen Künstler steht eine inhaltliche Übereinstimmung zur Seite: beide Bildhauer lehnen eine übermäßige Bewegtheit in der Darstellung auch des seelischen Momentes ab. Die Ruhe und kubische Geschlossenheit des Körperlichen bestimmt auch den Ausdruck des Geistigen und damit die Gestaltung des Gesichts.
Den Übereinstimmungen in den Grundprinzipien bildhauerischen Gestaltens steht eine Unterschiedlichkeit in der Ausführung gegenüber, die vor allem generationsbedingt ist. Während der ältere Künstler mit seinen bäuerlichen, sinnlich-naiven Frauengestalten noch weitgehend am Naturvorbild festhält, wenn auch über den Weg der Vereinfachung und Formhervorhebung, so geht Schrieber als Künstler der 50er Jahre in der Abstrahierung des weiblichen Körpers weiter. Die Formen werden durch überproportionale Wölbungen und Dehnungen aus den dem Naturvorbild verwandten Maßen und Proportionen herausgelöst und treten im Zusammenklang in ein neues Spannungsverhältnis. Großflächige Konkavformen fließen in die gestaltung ein und drängen die Rundform
P 50 aus ihrer dominanten Rolle ("Große Schreitende").Die

[1] Y. Friederichs, 12.6.72
[2] J. Rewald, 1939, S. 23

Gesamterscheinung der Gestalt bleibt nach formalen Gesichtspunkten ausgewogen, harmonisch "schön", kann aber nicht mehr als Verkörperung eines Körperideals betrachtet werden.

Dieses 'moderne' Empfinden teilt Schrieber mit seinen Zeitgenossen und bringt ihn in die Nähe Henri Laurens'. Der Franzose kam in den 30er Jahren zu Gestaltungen, in denen die Einzelvolumen eine derartige Steigerung ihrer "Schwellkraft"[1] erfahren, daß die Gesamterscheinung einer Komposition aus "phantastischen Körperformen"[2] gleicht (vgl. dazu Schriebers "Liegende" von 1954). Diese Formen und die Verteilung der Volumen auch auf die Glieder erzeugen Bewegung innerhalb der Gestaltung und dennoch bleibt sie stabil und ruhig[3].

P 38

Nicht die idealisierte Schönheit ist Ausdruck dieser Figuren, sondern das Urkräftige, Organisch-Wachsende der "weitgeschwungenen Rundungen des weiblichen Körpers"[4].

Die Verwendung großzügiger, weichgeschwungener Formen, die Vorliebe für "Schmiegeformen"[5], wie sie für Schriebers Gipsgestaltungen der 50er Jahre auffallend ist, kennzeichnet auch die Gestaltungen zeitgenössischer Bildhauer wie Seitz und Heiliger. Ein Vergleich der "Stehenden" und "Großen Schreitenden" Schriebers mit Heiligers Gestaltungen des gleichen Zeitraums offenbart ein verwandtes Formempfinden. Die Bevorzugung großflächiger, weichgebogener Formen wird bei Heiliger jedoch soweit getrieben, daß der menschliche Körper als Vorwurf bald nur mehr assoziiert, nicht aber konkret belegt werden kann.

1) E. Trier, 1954, S. 45

2) C. Giedion-Welcker, 1955, S. 271

3) Vgl. H. Laurens, Une déclaration de Henri Laurens. Propos recueillis par Y. Taillandier, in: Amis de l'art, Nouv. série No. 1, 16. Juni 1951, S. 1, bei: E. Trier, 1971, S. 54: "Selbst wenn ich eine Bewegung darstelle, suche ich die Stabilität. Diese Bewegung stört nicht den Eindruck der Ruhe, den meine

P 49 6.2.7. Die Fremde (1956, Steinguß, H 110 cm)

Die "Fremde" schließt sich in der Komposition von Gliedern und Rumpf wieder ganz zum Block. "Wie eine Schale umhüllt der Mantel den Körper der <Fremden>..., der fest steht, das Gewicht aber auf den oberen Teil der Skulptur verlagert"[1]. Die Konzentration der Masse auf den Oberkörper wird von der Armhaltung begünstigt, die den Körper seitlich abschließt und zum kompakten Block werden läßt: der rechte Arm liegt diagonal über der linken Brust; der linke Arm bildet eine Horizontale und stützt mit der Hand den rechten Ellbogen. In den Zwischenräumen, die von den Armbeugen gebildet werden, liegen verschoben die Brüste. Dieses Motiv öffnet das blockhafte Volumen, sprengt die gespannte Oberfläche und setzt sich im unteren Teil der Figur fort, wo der geöffnete Mantel mit gratigen Säumen eine vertikale Aufbrechung der Schale verursacht.
Dem entgegen steht die völlige Abgeschlossenheit der Figur auf den Seiten und im Rücken. Dort lebt die Oberfläche wie bei den früheren Figuren durch die glatte Verschleifung der Hebungen und Senkungen.
Während die Hände eine Gliederung in einzelne Finger aufweisen, bleiben die Füße ungegliederte Masse, die mit dem Mantel verschliffen ist.
Neu ist die Behandlung der Haare: die helmartige Kalotte ist durch eine vereinfachende Darstellung eines Haarknotens im Nacken ersetzt. Auch auf dem Oberkopf erfährt das Haar durch eine geringe Absenkung zur Stirn hin eine ausgeprägtere Modellierung.

3) der Vorseite: meine Plastik geben soll."
4) M. Seuphor, 1959, S. 38
5) H. Fuchs, 1980 (1970[1]), S. 184

1) H. Lossow, 1958, S. 417

Neu ist auch die Bezeichnung der Figur, denn beinhaltete diese bisher immer nur das Motiv der Figur - nämlich ihre Grundhaltung wie "Stehende", "Schreitende", "Hockende" -, so verleiht Schrieber der plastischen Gestalt hier bereits mit dem Titel "Fremde" einen bestimmten, von ihm intendierten Ausdruck.
Dieser zeichnet sich in der Gestalt selbst durch die Geschlossenheit des Gesamtblocks gegen den Raum und den Betrachter ab und wird unterstützt durch die Gesichtszüge, die keine innere Regung erkennen lassen. Die Figur bleibt dem Gegenüber "fremd".

P 51 6.2.8. Paseo (1956/57, Steinguß, H 79, B 65, T 29 cm)

Aus den Jahren 1956/57 stammt das erste mehrfigurige Bildwerk Schriebers, die Gruppe "Paseo". Dargestellt ist eine Gruppe von spanischen Mädchen beim Spaziergang. Zählt man die Köpfe, so handelt es sich um insgesamt 15 Figuren, 7 auf der einen Seite, 8 auf der anderen. Die unterschiedliche Anzahl zeigt schon, daß es sich um eine asymmetrische Gestaltung handelt mit zwei Haupt- und zwei Nebenansichten. Im unteren Teil der Gruppe lassen sich nur 5 bzw. 7 Figuren unterscheiden. Im Mittelteil überschneiden sich die Oberkörper der Mädchen, verschmelzen auch teilweise miteinander.
Obwohl es sich um eine mehrfigurige Gestaltung handelt, behält Schrieber das Prinzip der geschlossenen Kernplastik bei. Jede Figur ist mit einer anderen plastisch verbunden, und zwar mit dem ganzen Körper, d.h., nirgendwo gibt es Durchbrüche. Die Geschlossenheit des Blocks bleibt erhalten. Die Oberfläche des Gesamtblocks zeigt aber zur Unterscheidung der Einzelkörper eine lebhaft bewegte Gliederung in gewölbten Volumen und Hohlformen. Letztere entstehen vor allem durch die Abgrenzungen zwischen den Körpern. Im unteren Bereich sind es gekurvte Vertikalvertiefungen,

die zwischen den mit enganliegenden Gewändern umschlossenen Körpern der Figuren entstehen.
Im mittleren Bereich ist die Horizontale vorherrschendes formales Kennzeichen. Gebildet wird sie durch die zum Teil miteinander verschmelzenden Arme der Figuren. Dabei wird auf der einen Seite der Gruppe, der mit der größeren Anzahl unterscheidbarer Einzelfiguren, durch deutlichere Markierung der Hände und durch Versetzung der Arme in unterschiedliche Höhen eine stärkere Rhythmisierung erreicht.
Im Bereich der Oberkörper verschmelzen die Arme jeder Figur mit der Schulter- und Schlüsselbeinlinie zu rundbogigen Wülsten. Zwischen diesen und den gewölbten Volumen des Brustkorbs entstehen tief eingeschnittene konkave Formen, welche die plastische Masse auf- aber nicht durchbrechen.
Die gesichtslosen Köpfe sind, wie schon die Oberkörper, in verschiedenen Ansichten angelegt. Es gibt frontalgerichtete neben seitwärts gerichteten Köpfen. Dadurch wird die Uniformität der Gruppe etwas zurückgenommen. Die unterschiedlichen Kopfhöhen werden durch die miteinander verschmelzenden Haarkalotten in eine, den Block abschließende Fläche gebracht, die sich wie ein Wellenband in Mulden und Wölbungen gestaltet.

6.2.8.1. Ergänzende Bemerkungen

Die Gruppe "Paseo" ist der Öffentlichkeit durch zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland bekannt geworden. Ihre Wirkung führte zu einem Auftrag für eine Übertragung der Gruppe in ein überlebensgroßes Maß. 1962/63 entstand die Fassung in Basaltlava, die vor der Elsa-Brandström-Schule in Hannover aufgestellt wurde. Bei dieser Übertragung wurden weder am Gesamtkonzept noch an der detaillierten Formulierung Veränderungen vorgenommen, welche das Bild der Gruppe von der Steingußfassung wesentlich unterscheiden.

Das öffentliche Interesse an dieser Gruppe liegt sicherlich vor allem daran, daß - um mit Hubertus Lossow zu sprechen - hier "aus der Anschauung und dem Erlebnis heraus ... eine Gestalt entstanden" ist, "die trotz weitgehender Abstraktion dem Gegenstand gerecht wird und zugleich ein Schulbeispiel für plastische Formung ist."[1)]

In Schriebers Gesamtwerk nimmt die Gestaltung insofern eine besondere Position ein, als sie die vielfältigen Möglichkeiten plastischer Formung deutlich macht. Es lassen sich noch deutlich formale Lösungen erkennen, die aus der Erfahrung mit dem "Skulptieren" in Holz abzuleiten sind. Daneben wird aber auch die "Modellierung" sichtbar, dies besonders in den verschliffenen Formen der Schulterpartien. Stilistisch läßt sich die Gruppe durchaus noch den Hölzern zuordnen, besonders den stark geometrisierten und abstrahierten von 1951 und 1952. Die stilisierte Darstellung der Köpfe, die von den früheren Figuren übernommen wurde, soll im folgenden Werk nicht mehr charakterisierend sein.

Bemerkenswert ist auch die Rhythmisierung der Gruppe durch gegenläufige Bewegungen und durch in unterschiedlichen Höhen verlaufende Kopf-, Schulter-, Hüft- und Knielinien. Bewegung vollzieht sich im Gesamtblock selbst, nicht aber über ihn hinaus.

H 141 In einer Kohlezeichnung vom September 1956 entspricht nur die Komposition der gereihten, gleichförmigen Gestalten und die Rhythmisierung durch Höhenverschiebungen der plastischen Gestaltung. Stilistisch sind die

1) H.Lossow, 1958, S. 417. Ergänzend sei hier darauf hingewiesen, daß der Formgeschmack der 50er Jahre eine Vorliebe für Spannungen aus geschwungenen und kantigen Formen aufweist. Dies läßt sich besonders an plastischen Gestaltungen für öffentliche Plätze, Schulen usw. dokumentieren.

jungen Frauen weniger geometrisierend, weniger kantig und streng behandelt. So ist die Zeichnung nicht als direkter Vorwurf zur Plastik zu begreifen, sondern als eine Studie mit zeichnerischem Eigenwert.

6.3. Plastiken in Stuck und Bronze

Die mit der "Großen Stehenden" abschließende Periode der "Gipse" und Steingußarbeiten wird 1958 von einer beginnenden, langen Reihe von Gestaltungen in Stuck und Bronze abgelöst.
Das verwandte und in der Literatur mit dem Gips meist gleichgesetzte Material Stuck weist in der Handhabung Schriebers durchaus andere Qualitäten auf als der Gips. Am augenfälligsten ist die Einfärbung der Modelliermasse in ein dunkles Grau-Braun, das im größten Kontrast zum Weiß der Gipse steht (nur vereinzelt in der "Fremden" und in "Paseo" tritt innerhalb der Gipsperiode eine Grautönung im Steinguß auf). Von ebenso großer Bedeutung ist aber der Modellier- und Moduliercharakter des Materials, dem Schrieber in der Behandlung der Körpervolumen und Binnenformen und in der Oberfläche Rechnung trägt.
Sind die Gipse in der Oberfläche noch nahezu unstrukturiert, da bis zur vollkommenen Glättung abgeraspelt, (abgesehen von einer doch etwas porösen Substantialität, die dem Gips eignet), so weisen die Stuckgestaltungen eine zunehmende Auflockerung der Oberfläche auf, die von den belassenen Spuren des Arbeitsprozesses - den "touches" und den Spachtelabdrücken - herrührt und den Charakter der Gesamtgestalt entscheidend beeinflußt.
Dieser veränderte Charakter soll wieder durch die Analyse der einzelnen Bildwerke ersichtlich werden.

6.3.1. Büste mit verschränkten Armen (1958, Stuck, H 62, B 37 cm)

Die weibliche Büste von 1958 zeigt im intimen Motiv

der Armhaltung eine Abkehr von der strengen, hoheitsvollen Statuarik früherer Figuren und damit eine Annäherung an den Betrachter.
Die Oberarme liegen in vertikaler Ausrichtung am Oberkörper an, wo sie den Block der Gestaltung seitlich abschließen. In den aufgestellten Ellbogen winkeln sich die Unterarme vor den Körper. Der rechte greift unter dem linken durch, die Hand fällt in lockerem Bogen auf die linke Armbeuge. Der linke Unterarm führt in einer Aufwärtsbewegung über den rechten zur rechten Brust. Die weich gebogenen Finger legen sich seitlich wie eine Schale um die Brust, Daumen und Zeigefinger berühren die Brustwarze. Diese Geste - in einer Art Selbstvergessenheit, Versunkenheit ausgeführt und mehr beiläufig als erotisch - macht den veränderten Bezug zum Betrachter aus. Er verspürt eine Gerührtheit, welche die Distanz zum Bildwerk verringert (möglicherweise aber auch ein voyeurhaftes Eindringen in private Bereiche).
Die Armhaltung schafft, formal gesehen, Raum, der das Gesamtvolumen aufbricht und die Oberfläche auflockert. Die Öffnung des Volumens setzt sich in einer vertikalen Einwölbung zwischen den Brüsten bis zum Halsansatz fort.
Im Gegensatz zu dieser Behandlung bleibt der Rücken der Büste ganz geschlossen. Er bildet mit den nach vorne gezogenen Schultern eine gewölbte Schale, welche die Büste in einen Bogen spannt. Auch der Hals ist gewölbt und neigt sich mit dem Kopf vor. Der Kopf selbst ist schmal und hoch gestaltet, seine plastische Masse ist auf die Tiefenausdehnung konzentriert. Die Gesichtszüge sind auf einer hoch-schmalen Fläche angesiedelt. Sie müssen deshalb dicht zusammengerückt werden. Entgegen den früheren Frauengestalten ist die Nase scharfgratig und spitz zulaufend. Die Wangenpartien sind durch die Tiefe des Kopfes großflächig modelliert.

Die Zuspitzung des Kopfes zur Stirn erfordert eine entsprechende Behandlung der Haarkalotte: sie ist nicht mehr helmartig aufgesetzt, sondern, die Kopfform unterstreichend, dieser mehr aufgelegt. Bildet sie in der Stirn durch die fransige Unterschneidung des Ponys noch eigenes Volumen, so verschmilzt sie an den Seiten zunehmend mit der Gesichtsfläche. Einritzungen der Oberfläche kennzeichnen das Haar als aus einzelnen Strähnen bestehend.
Die Gestaltung von Gesicht und Haar bedeutet gegenüber den früheren Hölzern und den großen Gipsen über die formale Neuordnung hinaus eine Tendenz zu mehr Naturnähe. Die differenzierende Detailbehandlung und die damit einhergehende Verlebendigung der Gestaltung legt dem Betrachter die Möglichkeit einer Identifizierung mit ihr nahe.
Nach den gleichen Gesichtspunkten ist die Oberfläche gestaltet. Unter der dünnen Haut zeichnen sich Knochengerüst (Schlüsselbein) und Muskelstränge (Schulter-Hals-Linie) ab. Die Haut selbst ist durch zahlreiche plastisch-erhabene Schüppchen und flache Einritzungen strukturiert. Die Modellierung von Augen, Mund und Fingergliedern ist nicht mehr glattkantig, sondern faserig, spröde. Diese Behandlung beeinträchtigt aber noch nicht den Gesamtkontur der Gestaltung. Er bleibt weiter glatt und fest gespannt, so daß das Auge ohne Unterbrechung an ihm entlanggleitet.

P 56 6.3.2. Gestreckt Liegende (1958, Stuck, L 185 cm)

In der "Gestreckt Liegenden" greift die plastische Behandlung der Volumen auf die ganze Gestalt über.
Die 185 cm lange Figur liegt auf ihrer rechten Körperseite. Wie im Titel bereits gesagt, ist der Körper gestreckt von den Zehen bis zu den Fingerspitzen. Wie ein Bogen ist der ganze Körper in diese Haltung gespannt. Seine Schwerpunkte liegen im Bereich der Hüfte und des Brustkorbs. An beiden Partien erreicht

die Figur ihre größte Massenkonzentration und Breite, während sie sich zu den Füßen bzw. Händen feingliedrig zuspitzt und an Masse verliert. Zehen und Finger, Fußsohlen und Handflächen sind in ihren Detailformen angegeben. Ebenso ist die Haarmasse durch Angabe einzelner Strähnen gegliedert.
Die Figur ist nicht mehr allein auf ihre geschlossenen Grundformen reduziert, sondern vom Künstler aus der Nähe gesehen und gestaltet. Das zeigt sich auch in der Behandlung der Oberfläche. Die straffe Glätte ist einer stellenweise schrundigen Aufrauhung gewichen.
Formal ist die Plastik insofern gelöster, als sie ihr Gerüst deutlicher an die Oberfläche bringt. Durch die Unterscheidung des Brustkorbs in zwei Einzelvolumen, die dadurch entstehende vertikale Öffnung des Körpers, durch die starke Einwölbung in der Taillenseite und das sich buckelnde Becken, durch die plastische Gestaltung der Scham als eigenes Volumen - eingebettet zwischen Schenkel und Bauchwölbung - legt Schrieber die Konstruktion der Figur aus Knochenbau und organisch gewachsenem Fleisch frei. Die Volumen sind zwar noch rund, aber nicht mehr so schwellend und von so geschlossenem Umspanntsein wie bei den älteren Gestalten. Der Kontur ist buckliger, die Binnenformen sind vielfältiger, die Körperformen gezerrter. Der Block öffnet sich stärker. Negativformen werden in die plastische Gestaltung mit einbezogen und erhalten gestalterischen Wert. Die "Stilisierung der Wiedergabe von Körperumriß und Körperbewegung" und die daraus resultierende "Zurückhaltung"[1)] der Gestalt beginnt sich mit der "Gestreckt Liegenden" zu lösen - eine Tendenz, die sich in den Gestaltungen der sechziger Jahre fortsetzt und steigert.

[1)] E.Roters, 1979, S. 52

P 58 6.3.3. Sich Reckende (1958, Stuck, H 160 cm)

Eine sich reckende Figur existiert heute nicht mehr, war aber sowohl 1959 als auch noch 1961 ausgestellt. Mit seitlich weitauseinander gespreizten Beinen steht sie barfüßig flach auf der Plinthe auf. Dieser Stand gibt der Figur ihre Stabilität und öffnet sie, da der umgebende Raum zwischen Plinthe, Beinen und Gewandsaum einfließen kann.

Die Arme hat sie über den Kopf gehoben, den linken steil und im Ellbogen rechtwinklig geknickt, den rechten vom Oberkörper zunächst seitlich abgespreizt und dann spitzwinklig zum Kopf geführt. Rechts neben dem Kopf treffen sich die Hände zu gemeinsamer Berührung. Durch dieses asymmetrische Motiv entsteht eine kurvig-bewegte Negativform zwischen Armen und Kopf, die formal den positiven Massenmodellierungen des Körpers entspricht. Gleichzeitig entsteht durch den rechten, die Schulterachse verlängernden Oberarm eine Öffnung der rechten Figurenseite, während der linke Arm in Fortführung der linken Körperseite diese geschlossen hält.

Das Massenvolumen des Körpers wird durch Hohlformen in der Länge aufgebrochen, die das Gerüst der Gestalt sichtbar machen.

Das Gewand der Figur umschließt den Körper wie eine nasse Haut. Es läßt die Körperformen soweit durchscheinen, daß sich selbst die Innenflächen der Oberschenkel abzeichnen. So entstehen Partien, an denen die Materialmasse stark reduziert wird, etwa da, wo das Gewand sich zwischen den Beinen spannt und zu einer dünnen Folie wird, aber auch in der Zuspitzung der Glieder und in der schmalen Gestaltung des Kopfes. Die Volumen werden neben ihrer geschlossenen Ballung hier auch bereits in gestauchter und gepreßter Formulierung dargestellt.

6.3.3.1. Motivvergleich

Ein Vergleich mit der "Großen aktiven Figur" Bernhard
Abb.110 Heiligers zeigt eine Übereinstimmung in der Verwendung großzügiger Flächen, die durch Ein- und Auswölbungen rhythmisiert werden. Beide Künstler geben ihrer Gestaltung in der Begegnung geschwellter Volumen mit reduzierter Masse in den Höhlungen Spannung. Das Motiv des in den Raum vorstoßenden Armes bei angespannter Haltung dynamisiert den klaren Umriß der Gestalt. Heiliger geht durch abgekürzte Formulierungen (etwa des zur reinen "Form" reduzierten Kopfes) in der Vereinfachung der Körperglieder auf ihre, die Gesamtgestaltung stützende funktionale Form oder einfach im Weglassen des linken Armes bezüglich der Dynamisierung freilich über Schrieber hinaus. Die Entwicklung der Form aus einem Kern in den Raum hinaus, wird von ihm weiter getrieben.

P 59 6.3.4. Sängerin (1958/59, Stuck, H 170 cm)

Die mit einer Höhe von 170 cm lebensgroße Figur steht ohne Sockel oder Plinthe mit geöffneten Füßen gerade aufgerichtet. Sie trägt Schuhe mit hohen Absätzen, was den Stand unsicher erscheinen läßt. Die schmalen, spitzzulaufenden Füße kontrastieren mit dem mächtigen,plumpen Körper, der in ein ärmelloses, bodenlanges Gewand gekleidet ist.
Brüste, Bauch und Schenkel und die von ihnen gebildeten vertikalen Einwölbungen zeichnen sich darunter ab. Zwischen den Beinen liegt das Kleid so dicht am Körper an, daß es mit den Innenflächen der Schenkel eine tiefe Mulde bildet, welche die Figur öffnet.
Während Arme, Hals und Gesicht in der Oberfläche weitgehend geglättet sind, weist die Behandlung des Kleides eine Lineatur von zahlreichen an- und absetzenden vertikalen Rissen auf, welche die Textur kennzeich-

net.[1] Der Kontrast von geglätteten zu aufgerauhten Partien, von der weichen Fleischlichkeit der unbekleideten Teile zu den spröden der bekleideten, erzeugt einen konkreten Bezug zur Wirklichkeit, der sich auch in Statur und Haltung der Gestalt ausdrückt und im Titel bereits angezeigt wird.[2]

Die formale Gestaltung des Kopfes weist eine Vorliebe für den Gegensatz von großen Massenkonzentrationen zu Massenreduktionen auf. Wie die Füße und auch die etwas kurzen Arme, ist der Kopf proportional zum Körper zu klein. Wie bereits bei der "Büste" von 1958 ist er weit vorgeneigt, so daß der Hals eine Schrägrichtung einnimmt. Sie wird aufgenommen im fliehenden Kinn und im nach hinten abgeflachten Oberkopf.

Das Gesicht ist nach unten und oben zugespitzt, die Nase bildet zwischen den eng zusammengerückten mandelförmigen Augen einen gelängten Steg. Die geschlossenen Lippen sind wulstig modelliert. Die kurze, zugespitzte Stirn unterstreicht den etwas tumben Gesichtsausdruck. Die besonders über der Stirn aufgerauhte Haarbehandlung weist wie bei der Gestaltung des Körpers den stofflichen Kontrast zum weichen Fleisch der Gesichtsfläche auf.

H 150 Eine Kohlezeichnung zur "Sängerin" zeigt zwar eine von der Plastik abweichende Armhaltung, die Anlage des Körpers aber und der Beine sowie Bekleidung und Gesichtskontur sind nahezu identisch. Verglichen mit

[1] Die Stuckarbeiten wurden nach fertiggestelltem Aufbau auf ein Eisengerüst durch stetes Antragen (und auch Fortnehmen) der Materialmasse und nach Erreichung der endgültigen Gestalt von Schrieber in der Oberfläche geschabt, geschnitzt, geraspelt, geglättet oder gerauht.

[2] Die "Sängerin" macht besonders deutlich, daß Schriebers Gestaltungen immer ein unmittelbares Erleben, ein 'Gesehen-Haben' voraussetzen.

den früheren Bildhauerzeichnungen sind die Strichlagen zahlreicher und faseriger geworden. Der Umriß weist an einigen Stellen Splitterungen auf, die den Umraum in die Figur eindringen lassen. Die gebrochene Linienführung und die teils dichte, teils lockere Schraffur entsprechen der aufgerauhten Oberfläche der Plastik.

Mit der Gestaltung der "Sängerin" nach 'realistischen' (der Wirklichkeit abgeschaut und nicht ausgedacht) Gesichtspunkten strebt Schrieber weg von der verallgemeinernden, symbolhaften und der Welt entrückten Frauengestalt hin zu mehr Individualität, zur "Einzelerscheinung"[1].
Die Tendenz zu einer abwechslungsreicheren Gestaltung der "Frau" kündigt sich seit 1958 bereits in den Titeln der Figuren an: die dargestellte Grundhaltung genügt dem Künstler nicht mehr zur Bezeichnung; sie wird durch einen Zusatz näher bezeichnet ("Gestreckt Liegende"). Daneben wird das Repertoir der Darstellungsmöglichkeiten durch die Aufnahme auch speziellerer Körperhaltungen ("Sich Reckende") erweitert. Titel wie "Die Fremde" oder "Mare" deuten darauf hin, daß ein bestimmter Typus der Frauengestalt mit einem über das Haltungsmotiv hinausgehende Ausdrucksgehalt gemeint ist.

P 60 6.3.5. Mare (1959, Stuck, H 152 cm)

Die Figur ist eine unbekleidete 'Stehende', die zwar mit der ganzen Fläche der Fußsohlen auf der Plinthe steht - auch sind beide Beine gestreckt -, aber durch das weit vorgesetzte linke Bein die Haltung einer
P 13 'Schreitenden' einnimmt. (In der kleinen Holzstatuette von 1949 wurde dieses Haltungsmotiv im Titel mit "Schreitende" bezeichnet.) Die Fußspitze des vorge-

[1] H.Ohff, 19.10.1975

setzten Beines (in der Stuckfassung ist der Fuß heute abgebrochen; die Steingußfassung weist erhebliche Verschleißerscheinungen auf) fällt mit der vorderen Eckbegrenzung der Plinthe zusammen; das rechte Standbein ist in den diagonal gegenüberliegenden hinteren Plinthenbereich gerückt. Die Wirkungsrichtung der Figur verläuft also in einer Schräge von hinten rechts nach vorne links und suggeriert eine mögliche Bewegung über den der Figur durch die Plinthe zugewiesenen Raum hinP 50 aus. (Man vergleiche dazu die Lösung der "Großen Stehenden" von 1956/57, bei der die Füße in gleicher Weise noch so eben im Bereich der Plinthe bleiben.)
Das Standmotiv setzt sich in der Anordnung der Arme fort: der rechte Oberarm ist etwas zurückgenommen und löst sich seitlich vom Rumpf. Der Unterarm ist in Richtung auf die Oberschenkelmitte gewinkelt, wo die Hand in einer verdrehten, versteiften Form liegt. Der linke Arm liegt seitlich gebeugt in der Körpereinwölbung, wobei er die Vorwärtsbewegung des linken Beins mitmacht. Die Hand berührt mit dem Ballen den Schenkel, die geschlossenen Finger aber spreizen sich von ihm ab. Die Längung der schmalen Arme - der rechte Oberarm reicht mit dem Ellbogen, obwohl vom Körper abgewinkelt, bis zur Hüfthöhe - kontrastiert dabei mit den eher plumpen Beinen, deren Fesseln und Kniegelenke von weichmodellierten Fleischpolstern ummantelt sind.
Das Gewicht der Figur ist wie bei nahezu allen Frauengestalten Schriebers, auf Becken und Oberschenkel konzentriert und gibt ihr die plumpe Standfestigkeit. Die schrägabfallenden Schultern und der schmale Hals mit dem kleinen gelängten Kopf spitzen die Gestaltung manieristisch zu.
Die Gestaltung von Kopf und Gesicht setzt einen bestimmten Typ - den der Büste und der "Gestreckt Liegenden" von 1958 - fort, der sich durch die Reduzie-

rung der Masse, durch eine wenig verselbständigte Kurzhaarfrisur und durch den schmalen, vorgereckten Hals von den Köpfen der Hölzer und Gipse unterscheidet. Die Oberfläche der Figur ist geglättet, weist aber neben den Grundvolumen von Schenkeln, Bauch und Brüsten zahlreiche Spuren von Muskulatur und Knochengerüst auf. So zeichnen sich besonders die Schlüsselbeine an der Oberfläche ab und Hüft- wie Schultergelenke betonen bei aller Fleischlichkeit der Volumen das Gliederhafte der menschlichen Gestalt.

P 62 6.3.6. Schwebende (1959/60, Stuck, H 185 cm)

Mit der linken Fußspitze auf der hinteren Plinthenbegrenzung aufsetzend, erhebt sich die Figur in einer aufsteigenden, leicht vorgeneigten Diagonalen.
Das rechte Bein ist im Knie leicht nach hinten und zur Seite abgespreizt, während der Oberschenkel in Berührung mit dem des linken Standbeins bleibt und den gestreckten Massenzusammenhang von Rumpf und Gliedern betont. Entsprechend der Ponderation der Beine gestaltet sich auch die Anordnung der Arme: der rechte ist aus der Schulter nach hinten geführt, während der linke näher an der zugehörigen Körperseite bleibt.
Diese Korrespondenzen setzen sich in der Verteilung der Binnenvolumen fort. Mit der zurückgenommenen rechten Schulter rückt auch die rechte Brust - durch die Bewegung muskulös verkleinert - an die seitliche Brustkorbbegrenzung. Die linke dagegen ist etwas tiefer angeordnet, auch größer, weicher gebildet.
Auf der Standbeinseite sitzt die bucklig gestaltete Hüfte höher als auf der in einem eingewölbten Bogen verlaufenden Spielbeinseite. Hier wölbt sie sich auch weniger stark und dies auch nur in eine Richtung nach vorn. Die schrägen, muskulös gebogenen Schulterlinien führen über den stummelartigen Hals zum länglichen Oval des Kopfes mit feinlinigen Gesichtszügen. Die

Augen sind geschlossen und lösen sich wie Nase und Mund nur wenig aus der Fläche des Gesichtsfeldes. Auch die kurzgehaltenen Haare sind in ihrer Stofflichkeit lediglich durch eine strähnige Oberflächenbehandlung gekennzeichnet.
Die Reduzierung der Materialmasse bei der Gestaltung des Kopfes entspricht den sich verjüngenden Beinen und den schmalgliedrigen Armen, die in ihrem Verhältnis zum Rumpf den Zustand des Schwebens kennzeichnen. Die Berührung mit der Standfläche nur durch Ballen und Zehen des linken Fußes erweckt den Eindruck von Instabilität und dennoch kippt die Figur mit dem verhältnismäßig schweren Rumpf nicht um, sondern schwebt scheinbar schwerelos im Raum.
Die Fluatierung[1)] der weitgehend polierten, aber in ihren Poren und Schuppen vibrierenden Oberfläche setzt der Gestalt Glanzlichter auf, die im Spiel mit den lichtschluckenden Einwölbungen des Rumpfes ihre Substantialität reduzieren.

P 64 6.3.7. Große Stehende (1959/60, Stuck, H 200 cm)

Die Beine gespreizt, die Füße mit hochhackigen Schuhen bekleidet, wächst die Figur auf eine Höhe von zwei Metern an. Während ihr Rücken mantelartig geschlossen ist, öffnet sich die Ansichtsseite stark.
Die weit vorgewölbten Oberschenkel sind soweit voneinander gespreizt, daß ihre Innenflächen in ihrer ganzen Tiefe sichtbar werden. Mit der dünnen Rückwand, der sonst nur im kniebedeckenden Saum gekennzeichneten Bekleidung der Figur, bilden sie eine tiefe vertikalgeführte Mulde, die den umgebenden Raum aufnimmt. Die Bekleidung hat hier also Räumlichkeit betonende Funktion. Würde ihre sichtbare Existenz zwischen den Bei-

1) Überzug mit einem Steinschutzmittel, das auch den Stuck konserviert und einen leichten Glanz gibt.

nen fehlen, so erschiene deren dann durchbrochene Öffnung selbstverständlich. Der Raum würde nicht mehr aufgenommen, sondern ginge durch das Volumen hindurch, verlöre an Substanz, so wie eine Höhle mehr Raum suggeriert als ein Loch in der Wand.

Die Mulde setzt sich im Oberkörper fort, wo sie als schräggeführte Mittelachse das Massenvolumen öffnet.

Die Behandlung der Achse als Negativform war bereits
P 58 in den Gestaltungen der "Sich Reckenden" und der "Sän-
P 59 gerin" angelegt, ist hier aber soweit gesteigert, daß der gesamte Körper als aus zwei vertikal aufeinanderzuklappenden Teilen zu bestehen scheint.

Die Verschiebung der Achsen aus der Vertikalen und die dadurch bedingte asymmetrische Behandlung der Körperflächen und -volumen läßt sich auf ein erstes Er-
P 43 proben an der "Stehend mit erhobenem Arm" von 1955 zurückführen. Sie bedeutet eine Zunahme an Dynamik, welche die Figur aus ihrer Statik löst.

Das Motiv der Armhaltung zwingt sie in einen Zustand der Spannung, in dem Bewegung jeden Moment auszubrechen scheint, aber noch zurückgehalten wird. Kugelig im Schultergelenk bleiben die schlanken, röhrenähnlichen Arme bis zu den Ellbogen in paralleler Führung zum Rumpf. Dann werden sie abgewinkelt, um sich vor der Körpermitte in einer horizontalen Verschränkung übereinanderzulegen, welche mit dem vertikalen Aufbau der Figur kontrastiert und so eine einseitige Ausrichtung der sehr hohen Figur in der Wirkung verhindert.

Die Kompaktheit der Figur löst sich in der Reduzierung von Masse in den tiefen Höhlungen und in der Längung der Gestalt auf eine Überlebensgröße von zwei Metern. Der kurvige Kontur und die schmalen Glieder sowie der kleine Kopf lösen sie aus ihrer Schwere und bringen sie zum Schwingen.

H 157 In einer Zeichnung zur "Großen Stehenden" wird der schwingende Kontur der Binnenformen auf der Schau-

seite der Figur durch die modellierende Linienführung des Kohlestifts besonders deutlich. Die Bekleidung ist hier als transparente Haut aufgefaßt, die wie bei der ausgeführten Plastik die Funktion hat, die Figur auf der Rückseite zu ummanteln und dadurch einen Durchbruch in der Öffnung der weitgespreizten Beine zu verhindern.

Wieland Schmied deutet die "Große Stehende" als "dynamisches Wesen, nervös, bereit, sich umzudrehen, loszugehen, sich hinzusetzen, zu reden, sie steckt voll Energie, kaum vermag sie die Hände ruhig zu halten"[1)] und charakterisiert damit des Künstlers Vermögen, Ruhe und Bewegung in ihrem spannungsreichen Verhältnis zueinander zu vereinen.
Dies geschieht nicht durch die zufällige Anordnung der Teile, nicht durch raumgreifende Gebärden, sondern durch die wohlüberlegte Verteilung von muskulös bewegten Volumen und raumaufnehmenden Negativformen, welche die Masse beleben.
In ihrer Beweglichkeit steht die Gestalt am Anfang einer Reihe von weiblichen Figuren gleichen Typs (gleicher Statur und charakteristischer Proportionierung), in denen der Künstler die Bewegungsmöglichkeiten an unterschiedlichen Haltungsmotiven untersucht.

P 68 6.3.8. Gestürzter Engel (1961, Bronze, L 63 cm)

Die Figur ist eine auf der rechten Körperseite 'Liegende'. Das rechte Bein ist im Oberschenkel leicht nach vorn geführt, der Unterschenkel ist abgewinkelt. Das linke Bein liegt in einer tieferen Ebene, so daß es den Binnenkontur des rechten freilegt. Auch hier winkelt sich der Unterschenkel und greift mit gestreck-

1) W.Schmied, 1975 - die Deutung der Armhaltung und des Gesichtsausdrucks hält der Verf. für übertrieben

tem Fuß in den hinter der Figur liegenden Raum.
Die Arme sind zu Flügeln hinter die Schultern auf den runden Rücken gebogen und mehr in ihrer Fleischlichkeit ausgezehrte Stummel als die Gestalt bauende Gliedmaße.
Den in den Raum sich spreizenden Gliedern entspricht die starke Wölbung der Körpervolumen. Der spitzbogige linke Hüftknochen stößt ebenso in den Raum vor wie die Brüste, der Bauch und selbst die gewölbte modellierte Scham. Höhlungen in unterschiedlichen Ausdehnungen, mal flach und breit, mal schmaler und tiefer, ziehen sich um die Wölbungen, isolieren sie und unterstreichen so ihre Plastizität. Der ganze gekrümmte Körper bewegt sich in einem rhythmischen Auf und Ab in alle Dimensionen des Raumes.
Der Versehrtheit des Körperbaus entspricht auch die Behandlung der Oberfläche. Sie ist mit Modulierspuren übersät, welche die Haut verletzen und zum Vibrieren bringen.
Höhlungen und Wölbungen und die Oberflächenstruktur steigern die Gebärdensprache der Figur, die sich ihrem Schmerz ganz hinzugeben scheint. Die Sammlung und Beherrschtheit früherer Gestalten ist hier aufgegeben, was aber nicht auch den Verlust von Spannung und Dynamik bedeutet. Diese kommen im Rhythmus der Gestaltung zum Tragen.

Bemerkungen zur Bronze:
Die polierte Bronze setzt der Plastik Lichter auf, die sich in der schrundigen Oberfläche brechen und im unruhigen Flackern die Tragik des Motivs unterstreichen[1)]. Im Werk Schriebers trat die Bronze bisher vorwiegend als Reproduktionsmaterial für die

[1)] Vgl. hierzu J.Morschel, 1981, S. 65:""Eine tragische Erlebnissubstanz" (Werner Hofmann) findet bevorzugt in der Bronze ihre Vergegenwärtigung..."

kleinformatigen Unikate in Holz auf und das heißt, in ihrer Eigenschaft die Spannung und Schwellkraft einfacher, perfekt ausgeformter Körper zu unterstreichen. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß es sich bei den Hölzern um formal wie strukturell sehr ästhetische Gestaltungen handelt. Der Bronzeguß fügt diesem Umstand noch den Ausdruck des Edlen, Wertvollen hinzu.

Bei dem "Gestürzten Engel" verhält es sich mit dem Bronzeguß dagegen ganz anders: hier dient die Bronze dazu, organisch Wachsendes darzustellen, d.h., die Bewegung der Massen im Formkörper und der Glieder über diesen hinaus in den Raum besonders deutlich zu machen. Die Bewegtheit, das "Vergängliche"[1] wird aber durch die Bronze nicht nur sichtbar gemacht, sondern auch dauerhaft festgehalten.

Weiter zeigt der Vergleich mit früheren Bronzegüssen, daß es sich hier nicht um die Reproduktion eines anderen Materials - nämlich eines zu skulptierenden - handelt; vielmehr wurde die Gestaltung von Anfang an in einem zu modellierenden Material gedacht und ausgeführt. Der Guß in Bronze verändert weder den Modelliercharakter noch die Oberflächenstruktur, da er vom Künstler nachträglich durch Patinierung und Ziselierung wiederhergestellt wird.

P 74 6.3.9. Springende (1961/62, Bronze, H 103 cm)

Die Figur ist von den Füßen bis zu den Händen gestreckt und strebt aus der Vertikalen in eine Diagonale. Mit voneinander gespreizten Beinen berührt

[1] J.Morschel, 1981, S. 63:"Es ist eine der ... Bronzeplastik eigentümliche Möglichkeit, Flüchtiges, Vergängliches und Beständiges, Dauerhaftes zugleich sichtbar zu machen - genauer vielleicht: die Unvergänglichkeit des Vergehens zu veranschaulichen.

sie nur mit den Zehen und Fußballen die Plinthe, von der sie sich in Aktionsbereitschaft jeden Augenblick zu lösen scheint. Unterstützt wird dieser Eindruck von der Placierung des rechten Fußes auf den Plinthenrand. Über den Knien schließen sich die gewölbten Schenkel und werden mit dem Rumpf zu einem kompakten Körper. Im Becken ist die Figur leicht nach links gedreht; der Oberkörper setzt diese Bewegung fort, so daß jede Seite der Figur zugleich verschiedene Ansichten bietet. Es gibt also keine Hauptansichtsseite: die Bewegung der Figur wird vom Betrachter mitvollzogen, sie lenkt seinen Blick um die ganze Gestalt herum. Die Arme sind in starker Verkürzung aus den Schultergelenken in aufeinanderzustrebenden Diagonalen über den Kopf nach oben geführt, wo sie sich in gestreckt geschlossenen Händen zum Dreieck schließen. In dieses Dreieck eingespannt ist der kleine, fast halslose Kopf, der mehr mit einer grob modellierten Kugel zu tun hat als mit dem Ausdrucksträger des Menschen. Seine Funktion besteht darin, durch den Kontrast der reduzierten Masse auf den voluminös gestalteten Körper und seine Bewegung zurückzuverweisen.
Bewegung vollzieht sich nicht nur in der Verschiebung der Achsen, sondern auch in der Anordnung und Behandlung der Volumen. Brüste, Bauch, Hüften und Gesäß sind bucklig modelliert und bestimmen mit den dazwischenliegenden Kontraktionen der Masse den Rhythmus der Gestaltung und ihren kurvigen Kontur, der aber durch den gestreckten Massenzusammenhang von Rumpf und Gliedern geschlossen bleibt.

P 62 Ein Vergleich mit der "Schwebenden" zeigt eine Weiterführung des Gegensatzes von massenbetonender Behandlung des Körpers zur Reduzierung der Masse bei Füßen, Armen und Kopf. Die der "Schwebenden" eignende Ruhe in der Schwerelosigkeit ist durch eine die Schwere lösende Dynamik in der Aktionsbereitschaft ersetzt.

Die Rückkehr zu Unterlebensgröße bedeutet die Verteilung der Volumen und Gewichte auf engerem Raum, was hier aber nicht wie bei den Hölzern zu einer Vereinfachung und Reduzierung führt, sondern zu stärkerer Belebung und unruhigerem Rhythmus.

H 168 Eine kolorierte Zeichnung zur "Springenden" zeigt sie noch in statischer Ruhe: die Gestalt setzt noch mit beiden Füßen in starker Grätschstellung auf der Fläche auf. Der Körper ist streng vertikal ausgerichtet, die Achsen sind nicht verschoben. Ihre Dynamik erzielt die Zeichnung im kurvigen, nicht deckungsgleichen Kontur mit dem Kohlestift, der mal dünn, mal dick und in mehreren Strichlagen die Gestalt umreißt sowie im rotgelben Inkarnat der Fettkreide, über das sich die Lineatur der Kohlestriche legt.

P 75 6.3.10. Auf dem Hocker (1961/62, Stuck, H 75 cm)

Eine unbekleidete weibliche Figur sitzt auf einem Hokker, dessen vordere Beine mit denen der Gestalt identisch sind. Sie sind schräg nebeneinandergesetzt und von rechts unten nach links oben zu den runden Knien aufwärtsstrebend. Im Richtungsgegensatz dazu bilden die abgewinkelten Oberschenkel eine Diagonale von links nach rechts.

Der Rumpf nimmt die Vertikale der Unterschenkel auf, ist dabei aber vorgeneigt. Durch diese Bewegung entstehen in der Körpermitte Stauchungen, welche die Form von rissigen Querfalten haben. Der Körper ist so flach gearbeitet, daß die Massenvolumen von Brüsten und Bauch sich nur noch schwach aus der Fläche vorwölben. Auch die Schenkel haben ihre schwellende Kraft verloren und sind in der Masse stark reduziert. Die dünnen Arme hängen in Fortführung der abfallend gebogenen Schulterachse kraftlos, d.h., weder energisch gestreckt noch eigentlich gebeugt neben den Körperseiten. Die Hände sind in ihrer Masse ausgefranst und spitz zulaufend. Der kleine Kopf auf

kurzem Hals ist gesichtslos und wie der Rumpf leicht vorgereckt. Die Behandlung von Rumpf und Gliedern weist gegenüber den nur wenig älteren Figuren eine veränderte Auffassung von Körperlichkeit auf. Ein Ver-

P 74 gleich mit der dynamischen "Springenden" etwa zeigt, daß die gerundeten, von Muskeln getriebenen Massenvolumen, die sich vom Kern der Gestaltung nach allen Seiten ausbreiten, stark zurückgenommen sind. Der Brustkorb der "Auf dem Hocker" ist eingefallen, die Höhlung zwischen den Brüsten ist zu einer flachen und breiten Einwölbung geworden. Nicht mehr organisch wachsendes Fleisch kennzeichnet die Körperhaftigkeit, sondern die Hervorhebung des Knochengerüsts, das mit faltiger Haut überzogen ist.
Die Massenkonzentrationen liegen hier auf den Kniegelenken, auf den knochig breiten, dabei flachen Hüften und auf der Schulterachse. Die Schlüsselbeinlinie zeichnet sich unter der Haut ab. Leib und Glieder sind ausgezehrt, kraftlos.
Die Oberfläche weist Risse und Falten auf, die zum Teil scharfkantig gebildet sind. Sie verleihen der Figur den Ausdruck des Verletzt-Seins. In diesem Zusammenhang bekommen auch die undifferenziert und in ihrer Masse auf ein Mindestmaß reduzierten Hände und Füße einen anderen als bloß formalen Deutungsgehalt: sie sind verstümmelt und verweisen auf die Versehrtheit und Vergänglichkeit des Menschen, auf seine Beeinflussung durch die Umwelt, der er sich nicht mehr selbstsicher entgegenstellt.

P 77 6.3.11. Sitzende mit angewinkelten Beinen (1962, Stuck, H 58, L 70 cm)

Die unbekleidete Figur sitzt mit angewinkelten Beinen auf einer langrechteckigen Plinthe. Die spitzzulaufenden Handstümpfe mit dem dazwischen aufsitzenden Gesäß markieren die hintere Begrenzung der Plinthe, die nur

mit den Zehen aufgesetzten Füße ihre vorderen Eckpunkte. Die Richtungsabläufe der Figur führen von den Füssen über die Diagonalen der Unterschenkel hinauf zu den geschlossenen Knien. Von dort in einer weiteren Diagonale über die Oberschenkel wieder hinab zum Schoß, der zwischen dem kantigen Bogen von Oberschenkeln, Gesäß und Becken liegt, über dieses in der vorgeneigten Vertikale des Rumpfes mit eingeschnürter Taille zum vorgereckten Hals, der wie ein Stummel den hochaufgerichteten Kopf trägt - einen gesichtslosen kleinen Klumpen Modelliermasse.
Die ausgezehrten Arme mit spitzen Ellbogen sind parallel zum gelängten Rumpf ausgerichtet und wirken diesem entsprechend manieristisch gedehnt. Das Haltungsmotiv der Figur mit den nur in den Spitzen aufgesetzten Füßen und Händen legt eine Aktionsbereitschaft nahe, nämlich jeden Augenblick aufzustehen. Der Kontrast der dünnen Glieder zum, wenn auch flachen, so doch in seinen Abmessungen schwer erscheinenden Unterleib läßt den Bewegungsmoment unbeholfen erscheinen. Der winzige Kopf gibt der Figur etwas Groteskes; sie scheint weniger Mensch als "Kreatur".
Proportionierung und Oberflächengestaltung werden von den stilistischen Merkmalen der "Auf dem Hocker" gekennzeichnet: die Körpervolumen sind flach und kantig (nicht spannungsvoll gerundet), die Knochen dringen durch die schrundige Haut an die Oberfläche. Diese ist besonders im Bereich von Bauch und Oberkörper stark zerklüftet, denn hier entstehen durch die Neigung des Rumpfes Stauchungen. In den Eindrücken mit kantigen, fransigen Rändern bricht sich das Licht; die Oberfläche wird lebendig bewegt, fast malerisch aufgelöst.[1)]

[1)] Vgl.dazu H.J.Albrecht, 1977, S.77/78, dessen Ausführungen zur Oberflächenbehandlung bei Alberto Giacometti auch hier zutreffend sind:"Auf ihren (der Oberfläche - Anm.d.Verf.) bewegten Partien versammeln sich dicht nebeneinander Licht und Schatten in klarem Wechsel und geben ihr jenen Grad an Faßbarkeit, der

6.3.12. Tanzende

1962 sind 3 "Tanzende" entstanden, die sich in ihrer Haltung kaum unterscheiden. Bei allen handelt es sich um "Momentaufnahmen"[1] tanzender weiblicher Gestalten. Die vom Künstler erfaßte und wiedergegebene Bewegung ist auch hier, wie bei den meisten seiner Gestaltungen, nicht plötzlich und heftig, sondern eher verhalten. Die Figuren sind in vertikaler Ausrichtung dargestellt, mit leicht differierender Öffnung der Beine und, damit verbunden, unterschiedlicher Fußstellung.

P 78 "Tanzende" I[2] (1962, Bronze, H 87 cm) hat den linken Fuß leicht vorgesetzt, berührt damit die längs-ovale Plinthe an der vorderen Begrenzung. Der rechte Fuß ist etwas zurückgesetzt, bleibt aber in der Richtung parallel zum linken.

P 79 "Tanzende" II (1962, Stuck, H 78 cm) setzt das linke Bein weiter zurück, wobei sich der Fuß auswärts dreht und der hinteren Eckbegrenzung der Plinthe nähert. Das rechte Bein berührt den vorderen Plinthenrand links von der Mitte, die Zehen weisen geradeaus. Im Vergleich zu "Tanzende" I ist das Standmotiv hier stärker geöffnet, das Bewegungsmotiv gesteigert.

P 80 "Tanzende" III (1962, Stuck, H 108 cm) hat das linke Bein vorgesetzt. Auch hier berühren die Zehenspitzen den vorderen Plinthenrand. Das rechte Bein ist mit nach außen gerichtetem Fuß zurückgesetzt und nimmt die seitliche Plinthenbegrenzung ein.

(Fortsetzung v.Vorseite) die Haut eines lebendig wirkenden Körpers kennzeichnet... Der bewegte Duktus der Modellierung schenkt aber dem plastischen Körper nicht allein eine größere Fülle und eine genau bestimmte Nähe, er verleiht ihm außerdem eine überraschende Unmittelbarkeit."

[1] E. Roters, 1979, S. 64

[2] die Numerierung erfolgt zur besseren Unterscheidung der Figuren im Text durch die Verf.

Während bei "Tanzende" I kein direkter Unterschied zwischen Spiel- und Standbein besteht - beide Knie sind leicht gebeugt, stoßen in den Raum vor -, wird diese Unterscheidung bei den beiden anderen Figuren deutlich gemacht: das zurückgesetzte Bein ist das jeweilige Standbein, das Knie ist hier durchgedrückt, während das des vorgesetzten Spielbeins gebeugt ist. Bei allen 3 Figuren berühren sich die Knie fast oder ganz, die Oberschenkel wölben sich nach allen Seiten in Buckeln (- bei "Tanzende" I ist der Kontur etwas glatter, beruhigter und entspricht damit dem insgesamt verhalteneren Haltungsmotiv der Figur; bei "Tanzende" II ist das Knie vom rechten Bein nach innen gedreht, so daß dessen Seitenansicht in die Frontalansicht gerückt wird -) und führen zum breiten massigen Hüft- und Beckenvolumen.
Die Ponderation setzt sich in der Behandlung der Hüften fort: die jeweilige Spielbeinhüfte - bei "Tanzende" I die des vorgesetzten Beines - ist hochgezogen. Die Figuren unterscheiden sich auch in der Armhaltung, was sich dann entsprechend im Oberkörper ausdrückt. "Tanzende" I hat beide Oberarme wenig zurückgenommen, die Unterarme sind leicht vorgewinkelt und seitlich vom Körper abgespreizt. Diese Figur ist die symmetrischste, ihre Mittelachse verläuft noch in einer gradlinigen Vertikalen.
"Tanzende" II führt die Oberarme stärker nach hinten, wobei die rechte Schulter zurückgebogen wird. Damit rutscht die rechte Brust höher und wird durch die Muskelanspannung flacher als die linke. Die Unterarme sind stärker vor- und abgewinkelt. Diese Figur ist nicht mehr so symmetrisch aufgebaut wie "Tanzende" I, was sich auch schon in der Anordnung der Beine zueinander abzeichnet.
"Tanzende" III hält die Oberarme nahezu parallel zu den Körperseiten, die Unterarme sind fast rechtwinklig

erhoben und auch seitlich am meisten vom Körper abgespreizt. Die rechte Schulter ist dem stärkeren Ellbogenwinkel entsprechend etwas höher angesiedelt als die linke.
Alle 3 Figuren zeigen also ein nahezu identisches Bewegungsmotiv, nuanciert nur in der mehr oder weniger starken Lösung der Glieder vom Rumpf und der daraus resultierenden Gebärdensprache.
Ihre Binnenmodellierung und Oberflächenstruktur ist ebenfalls vom gleichen Gestaltungsprinzip getragen: im Vordergrund steht die Bewegung der gebuckelten Massenvolumen, die sich unter der spröden, aufgerissenen Haut abzeichnen und mit unregelmäßigen Quer- und Längsmulden wechseln.
Die Köpfe aller "Tanzenden" sind fast gesichtslos und im Volumen stark reduziert. Sie ordnen sich der Hervorhebung des Körperlichen und seiner Bewegung unter. ("Tanzende" I weist sogar Bruchkanten am linken oberen Gesichtsfeld auf und bildet - nicht zuletzt aufgrund dieses Details - eine starke Affinität zu Ger-
Abb.122 maine Richiers "La Feuille").
Trotz unterschiedlicher Größen lassen sich die 3 Gestaltungen als eine zusammengehörige Gruppe begreifen, in der die Abfolge einer bestimmten tänzerischen Schrittfolge dargestellt wird.
Zur "Tanzenden" I muß noch ergänzend erwähnt werden, daß sie graziler, schlanker und auch glatter als die anderen gearbeitet ist, was durch die polierte Bronze noch betont wird. Aber auch sie ist im Gesamteindruck nicht die anmutige, graziöse Tänzerin mit leicht beschwingten Bewegungen. Vielmehr scheinen Schriebers "Tanzende" in ihrer X-Beinigkeit unbeholfen und in ihren bucklig gewölbten und gestauchten Körpern "ungeschlacht"[1].

[1] H.Ohff, 19.10.1975

P 82 6.3.13. Tänzerin (1962/63, Bronze, H 79 cm)

Die bekleidete Figur zeigt gegenüber den 3 "Tanzenden" einen expressiveren Bewegungsmoment, der sie zur raumgreifenden Plastik werden läßt.
Die Figur ist im Moment einer Drehung festgehalten. Das erfordert von der Komposition eine Anlage in verschiedenen Ansichten. So ist das linke Spielbein mit leicht nach außen gesetztem Fuß im Oberschenkel nach rechts gedreht. Das Becken antwortet dieser Bewegung, während der Oberkörper wieder nach links außen strebt. Der Kopf vollzieht diese Bewegung mit, ist gerade aufgerichtet wenig nach links gewendet. Das rechte Spielbein ist vom Boden abgehoben, in einer Diagonalen vom Körper abgespreizt und im Knie so gebeugt, daß der Unterschenkel mit gestrecktem Fuß eine vertikale Parallele zum Standbein bildet.
Die Arme halten den bewegten Körper im Gleichgewicht: sie sind die Schulterachsen fortführend in einer Horizontalen vom Körper abgespreizt. Der rechte Unterarm neigt sich dabei in einem Bogen leicht nach unten, während der linke nach oben und vorgebeugt ist. Beide Arme sind in ihrer Masse so weit reduziert, daß sie wie kantige, gebogene Drähte aussehen. Sie enden in undifferenziert behandelten Händen, die Stümpfen gleichen. Der Verzicht auf die Ausprägung der Glieder und auf die Physiognomie stützt die Annahme, daß es sich hier um eine "Bewegungsstudie"[1] handelt. Die Bekleidung wird nur am Rocksaum und zwischen den Schenkeln sichtbar. Sie macht sich nirgendwo selbständig, spannt sich um die gewölbten Volumen und schmiegt sich in die Einwölbungen.
Die Oberflächengestaltung entspricht der der "Tanzenden": sie ist von den Spuren der Modellierung strukturiert, d.h., von Ein- und Absenkungen durch den

[1] E.Trier, 1954, S.21 zu Edgar Degas' "Spanische Tänzerin"

Spachtel aufgerauht. Der Guß in Bronze verleiht der "Tänzerin" durch Licht- und Schattenpartien Lebendigkeit über das Bewegungsmotiv hinaus.
Im Vergleich zu den 3 "Tanzenden" zeichnet sie sich überdies durch mehr Grazie und Leichtigkeit aus.

P 81 6.3.14. Stehende (1962, Stuck, H 105 cm, unvollendet)

In unmittelbare Nähe zu den "Tanzenden" gehört auch eine "Stehende" aus demselben Jahr.
Stand- und Spielbein sind nur wenig unterschieden und lassen sich eher an der Formulierung der Körperseiten ablesen als am Standmotiv selbst. Das linke Standbein ist um ein Geringes vorgestellt, scheint mit den Zehen von der Plinthe abzurutschen. Das rechte Spielbein ist seitlich weit vom Standbein weggespreizt, das Knie etwas nach innen gedreht - ähnlich wie bei "Tanzende" II.
Der Körper ist leicht vorgeneigt und zur Linken hin gebeugt. Der linke schmalgliedrige Arm liegt in leichtem Bogen parallel zur Körperseite. Die linke Brust macht die Körperneigung mit, rutscht zur Seite.
Der rechte Arm liegt dichter am Körper an und nähert sich stärker der Vorderseite.
Auch der Kopf antwortet der Körperneigung, ist vor- und zugleich nach links geneigt. Dieses Motiv ist für die Gestalten Schriebers eher untypisch. Fast immer haben sie den Kopf frontal ausgerichtet, wohl vorgeneigt oder in den Nacken geworfen, den Blick aber immer geradeaus gerichtet.
Auch hier wurde ein Bewegungsmoment wiedergegeben, der in allen Körperpartien, in den Achsenverschiebungen wie der Volumenanordnung erfaßt ist.
Die Figur erzielt ihren Reiz im Spiel der steigenden und sinkenden Teile sowie im Gegensatz der Gewichte - man beachte die voluminöse Gestaltung des Unterkörpers mit dem sich stark vorwölbenden Bauch und dem sich auf der Rückseite ausdehnenden Gesäß; im Gegen-

satz dazu die Feingliedrigkeit, ja beinahe Zartheit des Oberkörpers mit den schmalen Armen.
Im Verzicht auf Pathos und übersteigerte Körperhaltung erhält die Gestalt ihre Wirkungskraft; in ihrem unprätentiösen einfachen 'Da-Sein', in ihrer Nähe rührt sie den Betrachter.

6.3.15. Männliche unbekleidete Figuren.

In den Jahren 1961 bis 1963/64 entstanden neben den zahlreichen Frauengestalten auch 2 bzw. 3 Darstellungen des männlichen Körpers, die - an den unterschiedlichen Lebensaltern der Figuren orientiert - durchaus verschiedene Gestaltungsarten aufweisen.

P 71 6.3.15.1. Alter Mann (1961, Bronze, H 60 cm)

Mit geöffneten Füßen, die mit der Plinthe verwachsen sind, ist die Figur in labilem Stand dargestellt. Die dünnen Beine sind in den Knien gebeugt, so daß Unter- und Oberschenkel gegenläufige Richtungen einnehmen. Die Arme sind seitlich des Körpers ebenfalls leicht gewinkelt, wobei die Oberarme, etwas nach hinten geführt, das Gewicht des vorgebeugten Rumpfes abfangen. Die ganze Gestalt ist aus dem senkrechten Stand gelöst in ein Gegeneinander der auf- und absteigenden Teile, das so ausponderiert ist, daß das Gleichgewicht erhalten bleibt.
Dem Gleichgewicht, das verhindert, daß die Figur stürzt, widersetzt sich jedoch der Eindruck der Labilität. Er zeichnet sich in den dünnen, ausgezehrten Gliedern mit ihren spitzen, fleischlosen Gelenken ab, im schmalen kleinen Kopf und - im Kontrast dazu - im breiten 'formlosen' Rumpf, der alle Spuren des Alters aufweist: eingefallene Brust und Vorfall des Bauches durch den Rückgang der Muskeln. Auch das Fleisch der Oberschenkel ist nicht mehr fest gespannt, sondern erschlafft und läßt in seiner Ausgezehrtheit

die Knochen spürbar werden. Die ungegliederten, fast zerfließenden Hände und Füße und der schmale Kopf, in dem Gesicht und Haare miteinander verschmelzen, weisen auf die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers hin.

Auch in der Oberflächenstruktur zeigt sich die Hinfälligkeit des gealterten Körpers: die Haut ist in flachen und tieferen Kerben schrundig angelegt.

Mit den stilistischen Mitteln, die auch die weiblichen Figuren dieses Zeitraums kennzeichnen, besonders
P 75,81 die der "Auf dem Hocker" und der "Stehenden", beweist Schrieber hier einmal mehr seine Sensibilität gegenüber dem Gesehenen: bei aller realistischen Nähe, die bis zur schonungslosen Darlegung des Umstandes reicht, daß der Mensch sich seiner Vergänglichkeit nicht entziehen kann, hat die Gestalt eine eigene Art von Würde.

Die Gestaltung der Figur im Maßstab einer Kleinplastik schafft die notwendige künstlerische Distanz, rückt sie aus der konkreten Wirklichkeit und verhindert eine zwingende Identifizierung des Betrachters mit ihr.

H 160-163 In mehreren Kugelschreiberskizzen hat Schrieber sich die Organisation der Massen und Glieder klar gemacht. Die nervösen Linienbündel, die in wiederholten und sich überlagernden Windungen verlaufen, deuten das Bewegungsspiel der Volumen an und weisen auf die Oberflächenstruktur hin.

P 76 6.3.15.2. Mann (1962 und 1963/64, Bronze, H 77 cm)

Von dieser Plastik gibt es zwei Fassungen, die sich im Grad ihrer Abstraktion voneinander unterscheiden. Die unbekleidete Gestalt steht breitbeinig mit gestreckten Beinen, die wie Säulen gestaltet sind, um das Gewicht des kastenförmigen Körpers zu tragen.

Fassung I[1] läßt die Füße ganz in der Plinthe verschwinden; in Fassung II sind sie flach auf derselben aufgesetzt. Das linke Bein ist etwas nach hinten versetzt, der Fuß in Fassung II leicht einwärts gedreht. Der Rumpf weist eine eingewölbte, nach links verschobene Mittelachse auf, die ihn in zwei ungleich breite Teile gliedert. Diesem, die Symmetrie aufhebenden Gestaltungsmittel entspricht die Armhaltung: während der rechte Arm mit zur Faust geballter Hand sich seitlich steif vom Körper abspreizt, ist der linke mit hochgezogener Schulter im Ellbogengelenk gewinkelt, so daß der Unterarm in einer Horizontalen vor der Brustachse liegt. In Fassung I endet der Arm bereits in der Vertikalhöhe des Rumpfes; die Hand ist hier zur Faust geballt. In Fassung II liegt die Hand mit undifferenzierten Fingergliedern flach auf der rechten Brust auf.
Der Kopf, auf starkem kurzem Hals zeigt in Fassung II flach angedeutete Gesichtszüge. Die Haare sind hier durch ebenfalls sehr flache, strähnige Modellierung gekennzeichnet.
Dem "Alten Mann" soll hier Fassung I vom "Mann" gegenübergestellt werden, da sie sich stilistisch stärker von diesem unterscheidet.
Für die Darstellung des 'kraftvollen' Mannes, dessen Alter wohl ein mittleres - nicht jugendliches, aber noch keine Altersspuren aufweisendes - sein dürfte, wählte der Künstler eine Formulierung, die auf die Abstrahierung und Vereinfachung der Körperteile abzielt, um so Spannung und Kraft deutlicher werden zu lassen. In energisch plastischen Modellierungen setzen sich die gewölbten Teile klar von den Höhlungen ab. Das stabile Standmotiv erfährt in der Armhaltung seine

[1] die Numerierung - durch den Verf. - erfolgte aufgrund der Entstehungsdaten.

Entsprechung, die wie jede Faser der Gesamtgestalt von Anspannung gekennzeichnet ist.
Die fehlenden Füße, der stark verkürzte linke Arm und der kleine Kopf betonen die Konzentration auf den athlethisch gebauten Körper. Die Oberfläche weist Einkerbungen auf, die hier aber nicht der Darstellung von Hautfalten dienen, sondern die insgesamt gespannte Oberfläche optisch auflockernd strukturieren. Die Bronze ist poliert, so daß das Licht über den großzügigen Kontur gleitet.

6.3.16. 2 Figurensäulen

P 72 6.3.16.1. Kleine Säule (1961, Bronze, H 61 cm)

Über einer fast quadratischen Plinthe erhebt sich eine Säule mit zunächst glattem Schaft (in einem zweiten Guß ist dieser durch einen Lavasockel ersetzt); nach etwa viertel Höhe wird er von einem Relief überzogen, das eine Übereinandertürmung von Menschengestalten zeigt. Die Figuren ziehen sich in unterschiedlichen Höhen um die Säule herum, berühren und überschneiden sich zum Teil. Die undifferenzierte Modellierung der einzelnen Körper, die teilweise mit dem Grund verschmelzen, hat Entwurfscharakter und verweist mehr auf die Komposition der Gestaltung als auf ihre formale und inhaltliche Ausarbeitung.

P 73 6.3.16.2. Große Säule (1961, Bronze, H 630 cm)

Bei der "Großen Säule" von ungefähr zehnfacher Höhe türmen sich die Gestalten um einen vierkantigen Schaft auf hohem Steinsockel. Die einzelnen Gestalten sind vollständig ausgearbeitet. Man unterscheidet männliche und weibliche (die weibliche Figur ist wie im Gesamtwerk vorherrschend), stehende, hockende, sitzende, tanzende Gestalten. Frontal- und Rückenfiguren, Einzelfiguren, Paare und Gruppen. Es sind ebenso geschlossene, besser 'gesammelte', darunter wie solche mit

gesteigerter Gebärdensprache, die mehr Hintergrundfläche beanspruchen. Sie ziehen sich dergestalt um die Säule, daß sie deren Kanten teilweise überdecken. Ihre Anordnung ist gestaffelt, d.h., jeder Punkt des Grundes kann Ausgangsbasis für eine Figur sein. Eine Beziehung zwischen den Figuren findet über formale Überlagerungen und Berührungen hinaus nicht statt. Die Säule ist also keinem inhaltlichen Gesamtthema, etwa literarischer Art, unterworfen. Das Bildwerk kann als "Summe dessen" betrachtet werden, "was Professor Schrieber in den vergangenen Jahren bei der Bewältigung des Themas der menschlichen Figur intensiv beschäftigt hat, wenn man will, eine übereinander getürmte Folge von Generationen..."[1]. Formal und stilistisch entsprechen die Figuren den Arbeiten der Jahre 1958-61: die Körpervolumen sind gebuckelt, Binnenformen und Kontur weisen Stauchungen auf, die Oberfläche ist von Modellierspuren des Spachtels und der Künstlerhand strukturiert.
Es handelt sich bei allen Körpern um solche, die nicht in ihrer Schönheit und Vollkommenheit, in ihrer Ebenmäßigkeit dargestellt sind, sondern in ihrer lebensnahen, vom Künstler gesehenen und gefühlten Körperhaftigkeit. Das Organische wie das Tektonische findet seinen Ausdruck.
Einige der Figuren scheinen Arbeiten aus den folgenden Jahren vorwegzunehmen, nicht wörtlich, aber in der Organisation ihrer Glieder, in ihrer Gebärdensprache und ihrer Stellung dem Betrachter gegenüber.

P 86 6.3.17. Liegende aufgestützt (1963/64, Stuck, L 70 cm)

Der Körper dieser Liegenden lastet auf Gesäß, Oberschenkeln und den aufgestützten Ellbogen. Die Unterschenkel und Füße heben sich gestreckt und voneinander gespreizt von der Bodenfläche ab. Der Oberkörper

[1] Th.Gahn, 13.4.63

erhebt sich in einer aufstrebenden Diagonale. Die Anstrengung dieser Hebung aus dem flachen Liegen in ein aufgestütztes ist lediglich an den hochgezogenen Schultern abzulesen. Im Kontrast dazu und zur Schwere des breitausladenden Rumpfes stehen die dünnen Unterarme, die in scheinbarer Leichtigkeit vom Boden abgehoben sind. Nur die Fingerspitzen der Hände berühren diesen, haben jedoch keine den Körper stützende Funktion. Die Behandlung der Körperformen und der Oberfläche entspricht den stilistischen Prinzipien der "Tanzenden" von 1962, weshalb hier auf eine nähere Beschreibung verzichtet werden kann.

P 88 6.3.18. Mädchen im Wind (1963/64, Stuck, H 104 cm)[1]

"Mädchen im Wind" ist formal ähnlich gestaltet wie die "Große Stehende" von 1959/60, beinhaltet aber eine Steigerung der von Wieland Schmied beobachteten Dynamik und Energie. Diese erklärt sich schon mit dem Titel, der ja eine physische Auseinandersetzung der Figur mit einem Außen beinhaltet.
Im einzelnen zeichnet sich die gesteigerte Dynamik zum einen in der veränderten Armhaltung - der rechte, vor den Körper gewinkelte Arm hält den linken nach vorn drängenden fest -, zum anderen in der weiten Grätschstellung der Beine, die den Körper mit flach aufgesetzten Füßen auf der Plinthe halten und zum dritten im vorgeneigten Oberkörper mit hocherhobenem, in den Nacken gewinkeltem Kopf ab.
Die Bekleidung betont den Widerstand der Figur gegen den Wind, indem sie nur am Saum in Kniehöhe und zwischen den Schenkeln sichtbar wird. Das Gewand klebt am Körper, betont die hervortretenden Körperteile und steigert die Energie, die gerade durch den sie um-

1) das Thema taucht bereits bei Barlach auf in der "Frau im Wind" aus der "Gemeinschaft der Heiligen", wo es jedoch stilistisch und formal anders gelöst ist

spannenden sichtbaren Stoff beim Betrachter Aufmerksamkeit erregt.[1)]

Die manieristische Zuspitzung der Figur über den gerundeten Rücken zum winzigen Kopf als kennzeichnendes Mittel der Figuren der 60er Jahre findet hier im Titel seine inhaltliche Entsprechung: starker Wind zehrt die Silhouette der menschlichen Gestalt im Auge des Betrachters illusionistisch aus, Materie scheint reduziert.

P 89 6.3.19. Gekrümmt Liegende (1963/64, Bronze, L 70 cm)

Auf der linken Körperseite liegend ist die Figur in einen Bogen gespannt, der vom Hals bis zum Gesäß über den geschlossenen Rückenkontur läuft.

Die Oberschenkel stoßen in rechtem Winkel zum Rumpf in den Raum vor. Die Unterschenkel sind von diesen wiederum um 90 Grad abgespreizt, so daß sie eine versetzte Parallele zum Körper bilden. So entsteht auf der Vorderseite der Figur eine Öffnung zum Umraum, die als Negativvolumen mit gestalterischem Wert betrachtet werden muß. Die Arme bilden dieses Negativvolumen und rhythmisieren es in ihrer Verstrebung: der rechte Arm mit zur Faust geschlossener Hand stößt in den Raum vor, winkelt sich im Ellbogen und überquert den linken Oberarm, der ebenfalls in den Raum vordringt. Der linke Unterarm verhält sich zum Oberarm wie die Teilglieder der Beine zueinander und schließt mit schalenförmig gebogener Hand das Negativvolumen auf der Körperinnenseite.

1) vgl. dazu H. Moore, 1972, S.257: "Drapierung vermag die Spannung in einer Figur zu betonen, denn dort, wo die Form vorstößt, wie an den Schultern, den Hüften, den Brüsten usw., kann die Drapierung straff darüber gezogen werden (fast wie ein Verband) und im Gegensatz zu den losen Falten des Stoffs zwischen den vorspringenden Stellen wird dann der Druck von innen heraus verstärkt."

In ihrer Ausgezehrtheit und Verzerrung kontrastieren die Arme mit den Massenvolumen von Rumpf und Schenkeln. Von der Reduzierung der Masse wird auch der kleine nach links gedrehte Kopf erfaßt.
Die durch die Krümmung der Figur bedingte Stauchung in der Körpermitte führt zu buckligen und gezerrten Volumen, die sich aufeinander zu bewegen.
Die Anordnung der Glieder und die Formulierung der Volumen verursachen den unruhigen, bewegten Kontur, der von mehrfachen Richtungswechseln gekennzeichnet ist.
Der Bronzeguß, auf dessen ziselierter Oberfläche mit aufrauhenden Einsprengseln sich das Wechselspiel von Licht und Schatten abzeichnet, unterstützt die lebhafte Komposition.
Die "Gekrümmt Liegende" gehört zu den wenigen Figuren mit "extremer Körperhaltung"[1], die von der Rhythmisierung durch die Richtungswechsel bestimmt sind.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre erfahren die Frauengestalten Schriebers noch einmal eine Steigerung ihrer Gebärdensprache, die in ihrer Entäußerung an den Raum und den Betrachter als expressiv bezeichnet werden kann - eine für den Künstler nicht selbstverständliche Möglichkeit der Körperdarstellung.
Es sind dies Figuren, die aufgrund ihrer Gliederanordnung sich mehr in den Raum entfalten, als daß sie, wie die zurückhaltenderen Gestalten der Vorjahre (und auch der späteren Jahre), den Raum als geformtes Negativvolumen in die plastische Gestaltung aufnehmen.

P 94 6.3.20 Spanische Tänzerin (1966, Bronze, H 60 cm)

Die Figur ist wie die älteren "Tanzenden" in einem bestimmten Bewegungsmoment festgehalten, unterscheidet sich von diesen aber in der gesteigerten Vitalität und Dynamik.

[1] E. Roters, 1979, S. 64

Mit beiden, leicht nach innen gedrehten Füßen steht die nur 60 cm hohe Figur in seitlich gegrätschter Stellung plan und fest auf dem rückwärtigen Teil der ungefähr quadratischen Plinthe. Die Unterschenkel streben in leichter Diagonalausrichtung nach vorn und aufeinander zu. Die Oberschenkel winkeln sich von den vorstoßenden Knien in eine in die Tiefe gerichtete Diagonale, die nur wenig aus der Horizontalen gekippt ist.
Der Körper drückt sich mit dem Bauch nach vorn gegen den Umraum; der Oberkörper stemmt sich gegen diese Vorwärtsbewegung und streckt sich zur Vertikalen, so daß sich im Rücken ein Hohlkreuz bildet.
Die Arme sind in einer Aufwärtsbewegung vom Körper in den Schultern abgespreizt, die Unterarme etwas schräg nach oben gewinkelt. Die rechte Hand schließt sich zu einem Bogen, die linke winkelt sich nach außen.
Der Kopf auf starkem Hals ist energisch geradeaus gerichtet. Die Haare verschmelzen mit dem flachen Gesicht, dessen Züge nur angedeutet sind.
Dem Typ der spanischen Flamencotänzerin entsprechend, ist die Figur von kräftiger, leicht gedrungener Gestalt. Arme und Beine sind in ihren realen Volumen erfaßt, muskulös mit gespanntem Kontur, nicht ausgezehrt und spitzzulaufend wie bei den älteren "Tanzenden". Die Bekleidung läßt sich eindeutig als Flamencokleid bestimmen: über den Knien macht es sich in einer doppelten Rüsche selbständig. Um Gesäß, Hüften, Bauch und Oberkörper spannt sich der Stoff und läßt den inneren Druck der Körpervolumen nach außen drängen. Als Stoff bleibt das Kleid durch die aufgerauhte Oberflächenstruktur und durch Saumwülste am Dekolleté und den Armausschnitten erkennbar. Diese Stofflichkeit steht in Kontrast zu den geglätteten Gliedern, besonders der polierten Arme.

H 185 In einer Kugelschreiberzeichnung von 1964 wird die Entfaltung der Figur aus dem Kern deutlich: die in der Körpermitte gebündelten Linien streben zentrifugisch in alle Richtungen. In kreisrunden, sich überlagernden Bewegungen bezeichnen sie das vorgewölbte Volumen des Bauches; im sich vom Körper lösenden Gewandteil streben sie auseinander; Arme, Beine und Oberkörper werden durch gestreckte Strichlagen bezeichnet; im Kopf verdichten sich die Linien zu einem Knäuel.
Die Zeichnung ist im Haltungsmotiv nicht mit der Plastik identisch, legt aber das Prinzip des Raum-Körper-Verhältnisses und die dynamische Anlage der Figur fest.

P 95 6.3.21. Negerin (1966, Bronze, H 53 cm)

In der "Negerin" findet die Expressivität der Körpersprache ihren Höhepunkt im Werk Schriebers.
Mit weit voneinander gespreizten Beinen steht die Figur auf einer flachen, in die Breite gerichteten Plinthe. Der rechte Fuß liegt, frontal ausgerichtet, plan auf, der linke hebt sich mit der auswärts gedrehten Ferse von der Plinthe ab, wobei sich die Energie der Bewegung in den gespreizten Zehen ausdrückt. Die säulenartigen Unterschenkel führen gestreckt zu den voluminös sich wölbenden Oberschenkeln. Diese setzen sich in den gebuckelten Hüften zur sich verjüngenden Taille fort.
Dem trapezoiden Aufbau des Unterkörpers antwortet der umgekehrt aufsetzende Oberkörper, der sich zu den hoch und nach hinten gezogenen Schultern hin ausdehnt. Die Arme sind in einer Horizontalen vom Körper abgespreizt.

Der kleine Kopf mit abgeflachtem Gesicht und nur angedeuteten Zügen ist weit in den Nacken zurückgeworfen.

Die ganze Figur ist von Expressivität erfüllt. Die konzentrierte Energie und Dynamik zeichnet sich nicht nur in der Komposition der Körperteile und -glieder zueinander ab sowie in der gespannten Grundhaltung, sondern auch in der detaillierten Behandlung der Volumen und Glieder: die muskulös geformten Brüste stemmen sich gegen den Raum. Die Rippenbögen drängen ebenso nach vorn wie der Bauch und die Schenkel. Eine flache, vertikale Einwölbung öffnet den Rumpf zwischen den Brüsten, weitet sich zur Bauchkugel und teilt sich dort - diese umziehend -, schließt sich wieder zwischen den Schenkeln und öffnet die Gestalt noch einmal im Dreieck der gespreizten Beine.
Die gestreckten Arme weisen einen muskulös bewegten Kontur auf. Die Haut ist entsprechend gestrafft und geglättet. Die rechte geballte Faust konzentriert alle Kraft, die aus dem Inneren der Figur kommt, während die linke geöffnete Hand mit gespreizten Fingern aktive, vitale Hingabe ausdrückt.
Die Gewandung spannt sich über die Körperpartien, komprimiert sie und verstärkt so den inneren Druck. Auch hier wie bei der "Spanischen Tänzerin" bleibt dabei die Stofflichkeit der Bekleidung erhalten. Zwischen den Knien zerrt sich das Gewand in Querfalten, den Raum zwischen den Schenkeln schließend. Die auseinanderstrebende Stellung der Beine wird dadurch optisch verstärkt.
Das kleine Format kontrastiert mit der detailreichen Modellierung der Plastik und macht diese noch deutlicher. Die Anordnung vielfältiger Einzelformen auf einem Körper von geringem Gesamtvolumen hebt die Lebendigkeit der Gestaltung hervor.

P 96 6.3.22. Möndin (1966/67, Bronze, H 88, B 70, T 82 cm)

Mit der "Möndin" werden Schriebers Figuren wieder ruhiger und leiser. Die Glieder greifen nicht mehr in den Raum aus, sondern bleiben dem Block des Körpers nahe. Hinzukommt eine erneute Beruhigung der Oberfläche. Die Zerklüftungen gehen zugunsten einer gespannten Haut zurück.

Die "Möndin" ist eine auf unregelmäßig begrenzter Plinthe Kniende mit zurückgelehntem Rumpf, der von den Armen gestützt wird. Dabei verzichtet Schrieber auf die anatomische Vollständigkeit des menschlichen Körpers, indem er die Unterschenkel nicht mitgestaltet. Das voluminöse Becken mit den sich buckelnden Hüften, der sich vorwölbenden Scham und dem sich stauchenden Bauch ist im Kontrast zu seiner Schwere vom Boden abgehoben. Der Körper streckt sich in Art einer Bereitschaft dem Betrachter bzw. dem Raum entgegen. Unterstützt wird diese 'Hingabe' vom Kopf mit geschlossenen Augen und zu einem Lächeln tendierenden Zügen[1)].

Die Beobachtungsgabe des Bildhauers wird an den Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien der Körperhaltung deutlich: die linke Schulter ist stärker hochgezogen als die rechte, das kugelige Gelenk drückt sich gegen die gespannte Haut.

Das Körperideal scheint auf den ersten Blick das gleiche zu sein wie das der früheren Figuren: massig gewölbte Volumen und in die Fläche gebundene Einwölbungen.Konvexe und konkave Bewegungen der Oberfläche stoßen in den Raum vor bzw. nehmen ihn in den Körper auf. Die Behandlung der Teilvolumen jedoch ist diffe-

1) Y.Friederichs, 12.6.76, charakterisiert diese und verwandte Gestaltungen als "unkonventionell in ihrer direkten, spontanen, vom Moment eingegebenen Aussage" und bezeichnet den Ausdrucksgehalt der "Möndin" als "traumverloren".

renzierter geworden: man unterscheidet die plastische Absetzung der Warzen von den Brustwölbungen; der Nabel ist als erhabene Form gebildet; die Haare bilden wieder ihr eigenes plastisches Volumen, das sich in seiner krustigen Modellierung klar vom geglätteten Gesichtsfeld abhebt.
Zur Verdeutlichung der neuen, dem Naturvorbild näheren Stilmerkmale soll hier noch einmal an die Gestaltungen der Jahre 1961/62 erinnert werden: eine für diesen Zeitraum typische Verletzung der Haut durch ein Netz von Rissen überzog die gesamte Oberfläche, die am Beispiel der "Möndin" aufgezeigten Detailformen fanden dort keinen Platz - sie wurden von der Oberflächenstruktur geschluckt.

P 99 6.3.23. Kleine Luna in Wolken (1967/68, Bronze, H 74 cm)

Diese Figur ist in ihrer Zierlichkeit weniger sinnliche Weiblichkeit verkörpernde Gestalt[1)] als Darstellung einer Verspieltheit, die auch humoristische Züge trägt: mit den zum Kopf gehobenen Armen scheint sich die Figur von den wulstig geformten Wolkensträngen, die zugleich Haar sind und ihr die Sicht nehmen, befreien zu wollen.
Die Behandlung des Körpers entspricht ganz dieser 'leichten' Gebärde: er ist entgegen älteren Figuren schlank und gelängt, der Kontur ist gespannt. Die Volumen sind in ihrer Anzahl reduziert, mehr Muskel als Fleisch eignet ihnen eine Frische, die einem jungen Mädchen entspricht. Der veränderte Typ zeigt sich besonders deutlich an der Gestaltung von Becken und Bauch, die eine Einheit mit gespannter Oberfläche

[1)] G.Grass, 1975, bezeichnet die Frauengestalten Schriebers in literarischer Übertreibung als "ungeschlachte Gebärkörper".

bilden, statt sich in Einzelvolumen mit trennenden Einwölbungen zu teilen.

P 100 6.3.24. Vor der Woge (1967/68, Bronze, H 120 cm)

Die lebensgroße Figur ist in Kniehöhe glatt abgeschnitten und auf eine dünne Metallplatte gestellt. Die säulenförmigen Schenkel sind in einer Schrittstellung erfaßt. Sie zeigen einen von keiner Ausbuchtung bzw. Einwölbung unterbrochenen, gespannten Kontur. Der Körper lehnt sich zurück, weicht vor der Woge nach hinten aus, während der festgespannte Unterleib sich mit dem Bauch vorwölbt und sich gegen die Woge stemmt.
Die Arme sind nach hinten genommen und angestrengt versteift. Sie haben abgeflachte Innenflächen und flache Handrücken bei gespreizten Fingern.
In einer Gegenbewegung zum Oberkörper ist der Kopf über schrägzulaufenden Schultern vorgereckt. Die Augen sind geschlossen, der weiche Mund mit vorgestülpten Lippen ist trompetenförmig geöffnet.
Die gespannte Oberfläche des Körpers und der Glieder kennzeichnet auch die Behandlung des Gesichtes, das plastisch vollständig durchmodelliert ist und individuelle Züge trägt. Wie bereits in der "Möndin" ist der Kopf damit zum Ausdrucksträger geworden, der in den kleinköpfigen, gesichtslosen Figuren der ersten zwei Drittel der 60er Jahre noch allein vom Körper gestellt wurde.
Noch stärker als in der "Kleinen Luna in Wolken" ist die Oberfläche geglättet. Sie folgt der Modellierung des Körpers in großzügig gewölbten Volumen und weiten Flächen und ist weniger strukturiert als weich moduliert. Die Brustwarzen setzen sich plastisch vom Brustkörper ab, der Nabel ist rund aufgesetzt und von einer Einkerbung umzogen. Die Rippenbögen zeichnen sich in milden Einwölbungen ab. Die Schambehaarung ist durch eine Aufrauhung der Oberfläche gekennzeichnet. Das

Haupthaar setzt sich als plastisches Volumen mit durchfurchter Oberfläche vom Gesicht ab.

Gegen Ende der 60er Jahre erfährt die individuelle und damit auch realistische Darstellung der Menschengestalt in Stuck und Bronze einen veränderten Ausdrucksgehalt. Dieser liegt in der Verfremdung der Figuren durch eine, dem Naturvorbild entgegengesetzte Polychromierung. Sie dient nicht der bloßen Dekoration der Plastik, sondern hat je nach Erscheinungsform und Träger den Charakter der Ver- bzw. Entfremdung, der Ironisierung oder Distanzierung.

P 102 6.3.25. Büste mit herunterhängendem Arm (1968/69, Bronze, H 65, B 50, T 35 cm)

Die weibliche Büste ist auf eine halbkreisförmige, rotbemalte Holzplinthe montiert. Ihr linker Arm ist im Ellbogen gewinkelt, der Unterarm ist der Büste in einer aufstrebenden Diagonale zugeführt, so daß die Hand auf der rechten Schulter aufliegt. Der rechte Arm hängt zunächst in einer sich aus der Vertikalen spreizenden Diagonale im leeren Raum, da sie nicht mehr mit der Plinthe und dem darunter befindlichen Sockelblock verbunden ist. Der Unterarm winkelt sich wieder auf die Büste zu, die gespreizten Finger der Hand liegen auf dem Ellbogen des linken Armes. Die herabfallende Bewegung des überlängten Gliedes wird somit aufgefangen, die Gesamtgestaltung kreisförmig geschlossen. Von der asymmetrischen Organisation der Glieder wird auch die Anordnung der Büste selbst betroffen: während die linke Brust oberhalb der linken Armbeuge und damit ungefähr im Zentrum der Plinthe angesiedelt ist, rutscht die rechte unter dem linken Unterarm durch die fallende Kraft des rechten Oberarms von der Plinthe ab. Der Ponderation entspricht die Behandlung der Schulterachse: die linke zieht sich in einer kurzen Schräge vom kugeligen Schultergelenk

zum Hals hinauf, die rechte ist in einen gelängten Bogen gespannt. Das individuell ausgeformte Gesicht wird von einer Haube gescheitelten Haares umgeben, die bis in Nackenhöhe reicht.

P 34 Der Verfremdungscharakter der Büste liegt zum einen in der posierenden Armhaltung (man erinnere sich hier an die Büste von 1952, die in der stilisierten Anordnung der Arme, in deren Längung und im Goldton der Bronze ganz künstlich-fremd wirkt) und der Art wie sie auf die halbkreisförmige Plinthe gesetzt ist und zum anderen in der kontrastreichen Patinierung: während die glatten Hautpartien von braun-grüner Bronzetönung mit grün oxidierten Einsprengseln in den porösen Oberflächenverletzungen sind, ist die Haarhaube einheitlich grün oxidiert und ruft beim Betrachter tatsächlich die Assoziation von Gras hervor (dazu trägt die grobe Formulierung der Haarsträhnen bei). Die Verfremdung hat also auch ironisierenden Charakter.

P 103 6.3.26. In der Sonne (1969, Bronze, L 83 cm)

Bei der kleinformatigen Bronzeplastik vom Körpertyp der "Kleinen Luna in Wolken" liegt der Verfremdungseffekt im Kontrast des glattpolierten goldfarbenen Körpers zum drapierten Tuch (für das Stuckmodell wurde ein getränktes Stofftuch verwendet) und Haar, die beide durch grün oxidierte, aufgerauhte Oberflächenstruktur in ihrer Stofflichkeit erfaßt sind.
Ohne Plinthe und Sockel eignet der Figur jedoch auch ein Aufforderungscharakter; die handliche Kleinplastik läßt sich in die Hand nehmen und überall problemlos hinlegen. Ihr genrehaftes Motiv macht sie gefällig und setzt sie dämit gegen die "Büste mit herunterhängendem Arm" ab, bei der die Verfremdung auch zugleich eine Entfremdung implizierte.

Die Komposition der Figur wirkt in ihrer scheinbaren Zufälligkeit leicht und unkompliziert: auf dem Rücken liegend hat sie die Beine locker angewinkelt; der linke Fuß ist aufgesetzt und leicht nach innen gedreht, der rechte berührt nur mit der Ferse die Fläche. Der rechte Arm ist abgewinkelt zum Hinterkopf geführt; der linke (wie bei der Büste) gelängt und raumumfassend in Kopfhöhe gewinkelt, so daß der Unterarm mit der der Stirn aufgelegten Hand in einer Horizontalen die Figur schließt.
Die asymmetrische Anlage der Glieder, ihre graduell unterschiedliche Winkelung in den Gelenken, läßt überall anders gestaltete Leervolumen in die Plastik einfließen, so daß ein ganz lebendiger Wechsel von Raum und plastischer Masse entsteht.[1)]

Hier soll ergänzend darauf hingewiesen werden, daß die Organisation der Glieder in Schriebers Figuren immer vom Prinzip der geschlossenen Gesamtfigur geleitet wird, d.h., die Glieder sind fast immer so angeordnet, daß ihre Verbindung mit dem Körper auf-
P 95 recht erhalten bleibt. Eine Armhaltung wie sie der
P 18 "Negerin" eignet, ist eher untypisch. In Gestaltun-

1) Auf die Gliederungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers weist Henry Moore in seiner Einleitung zu Giovanni Pisano, in: Michael Ayrton, 1970, S. 8:
"Wir wissen, daß der Kopf eine eigene, bewegliche Einheit ist. Der Hals ist eine andere Einheit, die Schultern sind eine weitere und auch das Becken. Die Beine können sich an den Knien und dann an den Füssen beugen. Es gibt ungefähr sechzehn gesonderte Einheiten, aus denen sich die menschliche Figur aufbaut: Kopf, Hals, Brust, Becken, Schenkel, Unterschenkel, Füße, Arme und Hände, die sich alle in Winkeln gegeneinander beugen können. Hat man diese Einheiten, so kann man sie in verschiedenen Winkeln in den Raum stellen..."
Schrieber schöpft diese Vielfalt der Gliederungsmöglichkeiten seit dem Beginn seines plastischen Arbeitens in zunehmendem Maße aus,und selbst ganz zurückhaltende und beruhigte Figuren zeugen von ihrer Beweglichkeit.

P 34,43 gen wie "Stehende mit erhobenen Armen" 1950, "Büste"
P 50,56 1952, "Stehend mit erhobenem Arm" 1955, "Große Schrei-
P 68,89 tende" 1956/57, "Gestreckt Liegende" 1958, "Gestürz-
P 99, 102 ter Engel" 1961, "Gekrümmt Liegende" 1963/64, "Kleine
P 110 Luna in Wolken" 1967/68, "Büste mit herunterhängendem Arm" 1968/69 und "Sich Trocknende" 1971/74, weisen die Armglieder nie orientierungslos in den freien Raum. Immer sind sie in der Art ihrer Winkelung auf den Körper zurückgeführt, nehmen durch Berührung mit dem Kopf die Verbindung direkt auf oder schließen sich in gemeinsamer Berührung der Hände.

Die zentrifugale Ausströmung der Glieder wird somit an den Grenzen der Gestaltung umgelenkt in eine den Umriß schließende Richtung.
Das vorherrschende Prinzip der geschlossenen Gestaltung ist auf den "Ordnungswillen" des Künstlers zurückzuführen. Martin Sperlich, 1980, bemerkt dazu: "So sind Schriebers Figuren "versammelt" zu einer animalischen Bewußtheit ihrer Körper, sie ordnen ihre Achsen, ihre Glieder und Blickbahnen der Geometrie der Raumkoordinaten zu, einer dreidimensionalen Grundstruktur, mit der sie übereinstimmen wollen. Dieser Ordnungswille wird einer vitalen, fast zur Anarchie neigenden Körperlichkeit aufgelegt, weil solche Lebensfülle ohne das Zusammennehmen, die Disziplin, eben das Versammeln ihrer Kräfte ins Formlose zerfließen müßte..."

P 109 6.3.27. Schreitende auf roter Plinthe (1970/72, Bronze, H 120, B 62, T 37 cm)

Die aufrechte Figur weist eine Unterscheidung von Stand- und Spielbein auf. Das linke, wenig zurückgesetzte Spielbein ist im Knie leicht gebeugt, der Fuß, einwärts gedreht, mit der Ferse von der Plinthe abgehoben. Das rechte Standbein ist vertikal gestreckt.

Die Armhaltung verweist auf die Vorwärtsbewegung der Figur: der rechte Arm beugt sich im Ellbogen in stumpfem Winkel frontal in den vorderen Umraum, die Hand weist mit den Fingerspitzen nach unten. Der linke Arm ist steif nach hinten geführt, die Hand mit gespreizten Fingern gestreckt. Arm- und Handinnenfläche sind dem Betrachter zugewandt.
Der Rumpf wölbt sich mit dem vorgestreckten Bauch nach vorn, der Oberkörper ist zurückgelehnt.
Der Kopf reckt sich in einer Gegenbewegung vor. Die Körpervolumen sind gespannt, die Oberfläche ist geglättet. Der Typus der Körpergestaltung in seiner Proportionierung und Volumenbildung entspricht dem
P 100 der "Vor der Woge".
Der Kontur der Glieder ist wie bei jener abgeflacht. Die erstarrte Körperhaltung, die versteiften Glieder, unterstützt von dem regungslos in die Ferne gerichteten Blick, nehmen der Figur die Lebendigkeit und Lebensnähe, die in der realistischen Gestaltung der Muskelbewegungen im Rumpf angelegt sind. Sie hat mehr von einer Schaufensterpuppe als von einer möglichst naturnahen, individuellen Darstellung einer bestimmten weiblichen Person. Die Erstarrung in einem bestimmten Bewegungsmoment und der Verzicht auf eine detailreiche Ausprägung der Füße gibt ihr etwas Roboterhaftes. Auch die goldfarbene, hochglanzpolierte Bronze mit nur vereinzelt eingestreuten Ziselierspuren verfremdet die Figur.[1)]

[1)] Vgl.dazu H.Fuchs, 1970, zu den Bronzefiguren Joachim Schmettaus.Seine Beobachtungen treffen ebenso auf Schriebers "Schreitende auf roter Plinthe" zu:"Der harte metallische Glanz löscht die Illusion der Stofflichkeit, ja des Lebendigen... Die Bronze ist hier nicht konventionelles Material (d.h. "neutral"-Anm.d. Verf. nach Fuchs a.a.O. weiter oben), sondern künstlicher als "Kunststoff". Momentane Drehung, Dehnung und Abheben des Körpers gehen über in Stabilität und schließlich überindividuelles Regelmaß".

Die Gestaltung in einem Maß von 120 cm Höhe, in Unterlebensgröße also, aber noch nicht das Format der Kleinplastik einnehmend, entrückt sie, schafft die Distanz zum Betrachter, die eine Identifizierung mit der Figur unmöglich macht. In der Placierung auf den hintersten Bereich der Plinthe entzieht sich die Figur einem 'Zugriff', einer Annäherung. Die "Schreitende auf roter Plinthe" ist regelrecht "Kunstwerk".

P 110 6.3.28. Sich Trocknende (1971, Bronze, H 148, B 45, T 112 cm)

Die Figur ist ursprünglich in bemaltem Stuck gearbeitet, mußte aber wegen auftretender Verschleißerscheinungen in Bronze gegossen werden. Der Verfasser bezieht sich in seiner Beschreibung auf die Stuckfassung, da sie die vom Künstler beabsichtigte Erscheinungsform zeigt und als solche in einer Farbabbildung vorliegt.
Die Figur gehört motivisch zu den genrehaften Plastiken, d.h., sie ist in einer szeneartigen Handlung begriffen, in diesem Falle der des sich Trocknens. Ihr Ausdrucksgehalt liegt aber dennoch mehr in der Darstellung einer extremen Körperhaltung.
Auf langrechteckiger roter Plinthe erhebt sich die lebensgroße Figur. Ihre Beinhaltung ist der einer 'Sprintenden' vergleichbar, d.h., das linke Standbein ist fast rechtwinklig zum Rumpf vorgesetzt, im Knie um weniger als 90 Grad gewinkelt und mit der Fußsohle plan aufgesetzt. Das rechte Spielbein winkelt sich im Knie nach hinten, der Unterschenkel bildet eine fast horizontale Parallele zur Plinthe, der Fuß ist bis auf die Zehenspitze von ihr abgehoben.
Die Distanz der weit voneinander angesiedelten Füße und die entgegengesetzten Richtungsabläufe der Teilglieder erzeugen eine Negativform, deren Umriß ausgesprochen dynamisch ist.

Der Rumpf ist vertikal aufgerichtet und findet im linken Oberarm, der bis über die Kopfhöhe reicht, seine Richtungsfortführung. Im Ellbogen knickt der Arm in spitzem Winkel zum rechten Schulterblatt ab, das von Ring- und kleinem Finger der ausgestreckten Hand berührt wird. Der rechte Arm ist mit hochgezogener Schulter vom Körper nach vorn abgespreizt, im Ellbogen spitzwinklig abgeknickt, so daß die gespreizte Hand über der linken Brust liegt, ohne sie zu berühren. Ohne das zu assoziierende Tuch befremdet die verstrebte Haltung der Arme und mutet artistisch an. Die Organisation der Beine läßt sich motivisch nicht erklären; sie muß im Zusammenhang mit dem Gestaltungsprinzip der Gesamterscheinung gesehen werden: von einem stabilen, ruhenden Körper, dem Kern der Plastik, ausgehend, entwickeln sich die Glieder in den Raum, stoßen in alle Dimensionen vor. In ihrer Rückführung auf den Körper (betrifft die Armhaltung) bzw. ihrer Verbindung durch die begrenzende Plinthe (betrifft die Beinstellung) wird Raum aufgenommen und gestaltet, die Figur zugleich geschlossen und auf sich selbst beschränkt. Dem vitalen Rhythmus der Gliederorganisation entspricht die fest gespannte Oberfläche, an der sich die Muskulatur des Körpers in weitgestreckten Wölbungen abzeichnet und den auf- und abschwingenden Kontur erzeugt.

Im gesenkten Kopf sind Mund und Nase scharfkantig artikuliert, die geschlossenen Augen dagegen flach und grafisch eingeschrieben: die "Sich Trocknende" konzentriert sich ganz auf das eigene Tun.

Die Figur wurde in dunkel eingefärbtem Stuck gearbeitet und nachträglich bemalt. Für den unbekleideten Körper wählte der Künstler ein mattes Grau-Blau: eine kühle Farbe, die dem Inkarnat des Naturvorbildes entgegengesetzt ist und die Gestalt artifiziell erscheinen läßt. Die Bemalung der gescheitelten Haarhaube in einem Ockerton hebt diese stofflich vom Körper ab.

P 112 6.3.29. Auf dem Hocker (1972/74, Stuck, bemalt, H 88 cm)

Auf einem vierbeinigen Hocker sitzend bilden die Oberschenkel der Figur eine nach vorn gerichtete Horizontale, die Unterschenkel sind zur Vertikalen abgewinkelt, die Fußsohlen plan aufgesetzt. Die Zehenspitzen berühren den vorderen Plinthenrand, der hintere wird von den hinteren Hockerbeinen bezeichnet.
Der gelängte Körper der Figur bildet eine leicht vorgeneigte Diagonale mit gekurvtem Kontur (vgl. dazu
P 110 den Kontur von "Sich Trocknende" und seine Entsprechung in der Körperbildung).
Die Arme sind in leichter Bewegung vom Körper vorgewinkelt. Die auf den Knien aufliegenden Hände verweisen die Gestalt auf den ihr von der Plinthe auferlegten Raum.
Der Kopf ist leicht vorgereckt; die Gesichtsbildung entspricht der von "Sich Trocknende".
Hier ist die ganze Figur blau bemalt, was sie immateriell und in Verbindung mit dem flachen,gelängten Körper und den schmalen Armen mit langgliedrigen Händen leicht erscheinen läßt. Trotz der geschlossenen Form und des standfesten Haltungsmotivs enthebt sich die Figur aus der realen Präsenz in eine irreale Sphäre.[1)]

[1)] Vgl. Yves Klein, der feststellt, "daß die Farbe Blau die stärkste Befreiung vom stofflichen Material des Bildes und größte Intensität der reinen Farbempfindung erzeugt." - H.M.in (Kat.) Yves Klein, Nationalgalerie Berlin und neuer Berliner Kunstverein 4.6.-12.7.76; Städtische Kunsthalle Düsseldorf 20.7.-28.8.76, bei Kerber, April 1983, S.76, "Catherin Kramer aus einem Lexikon über Blau:"Es ist die tiefste aller Farben, der Blick versenkt sich hier, ohne einem Hindernis zu begegnen und verliert sich im Unendlichen, als wolle die Farbe stets entweichen. Das Blau ist die am meisten immaterielle Farbe...Mit einem Objekt verbunden, macht die blaue Farbe die Formen leichter, öffnet sie, löst sie auf. Eine Fläche mit blauem Anstrich ist keine Oberfläche mehr, eine blaue Mauer hört auf, eine Mauer zu sein.""-C.Kramer, Der Fall Yves Klein.Zur Krise der Kunst, München 1974, S.18-19 nach J.Chevalier u.A.Gheerbrant, Dictionnaire de Symboles, Paris 1969, bei Kerber. April 1983, S.76

Im Zusammenhang mit der Farbe wendet sich Schrieber 1969 einer neuen Gestaltungsform der Bildhauerei zu. In der Verbindung von Reliefwand und davorgesetzter Vollplastik schafft er Szenerien, welche wieder durch den erstarrten Bewegungsmoment der Figuren und durch die kühle Bemalung einem artifiziellen Bühnenbild näher sind als einer veristischen Genreszene.[1)]

P 104 6.3.30. Vor der Tür I (1969, Stuck, bemalt, H 210, B 105 cm)

Die auf der Ansichtsseite vollplastisch gestaltete, sitzende Figur ist mit ihrem Rücken an eine reliefierte Tür gelehnt, die neben einem Fensterkreuz im oberen Teil auch durch drei unterschiedlich lange Vorhangbahnen und durch ein von links nach rechts gespanntes Tuch im unteren Teil gegliedert ist. Die Stoffbahnen sind reale, in Stuck getauchte Stofftücher. Zur weiteren Strukturierung der Reliefwand wurden auch Füllstoffe wie Watte und ähnliches verwendet.

Die Figur ist mit dem Grund teilweise verhaftet: die Fußsohlen kleben direkt an der Wand, ebenso das linke, in die Fläche geklappte Bein, das sich im Knie zur Diagonalen nach unten winkelt; der Rücken ist vom Gesäß bis in Schlüsselbeinhöhe mit der Wand verbunden. Nur der Kopf ist stark nach vorn gezogen und das rechte Knie stößt spitzwinklig in den Raum vor.
Die Gesaltung des unbekleideten Aktes ist ganz realistisch, d.h., die durch das Sitzmotiv entstehenden Stauchungen und Falten sind ebenso angegeben wie die

[1)] K.Jürgen-Fischer, Das Kunstwerk, Mai 1975, S.88, spricht von einem "neuen Verismus, der auch Environment und Farbe zur realistischen Verdeutlichung heranzog" und mißachtet dabei den fremdartigen Charakter dieser Arbeiten, der sie aus der Gegenwärtigkeit der nachvollziehbaren "Alltagsrealität" - J. Morschel, 1972, S. 157 - in eine fremde, unwirkliche Sphäre versetzt.

asymmetrischen Verschiebungen der Volumen, z.B. der Brüste sowie die ganz stofflich strukturierten Körperdetails von Scham und Brustwarzen.
Der Kopf ist individuell gestaltet mit ausgeprägten Gesichtszügen: breiter geschlossener Mund mit wulstigkantigen Lippen; lange,leicht negroide Nase; hohe Wangenknochen; weitgeöffnete, flach gearbeitete Augen, deren Blick auf einen nicht näher bestimmten Punkt in der Ferne gerichtet ist.
Die beim Vergleich mit den ungefähr gleichzeitig entstandenen Figuren auffallende Schematisierung der Gesichtsbildung, die Unbewegtheit, ja Starre, macht aus der individuellen Bildung eine typische.
Dem abwesenden, versonnenen Blick entspricht die lässige, unelegante Körperhaltung und Gliederanordnung. Die hängenden Arme weisen große, derbe Hände auf, von denen die rechte auf dem rechten Knie aufliegt.
Diese Figur posiert nicht, sondern präsentiert sich in einem ganz ungezwungenen, unbeobachteten Moment und widersetzt sich damit einer idealistischen Darstellung des anmutigen, auch erotischen Frauenaktes.
Auch hier sind Gestalt und Reliefwand nachträglich bemalt. Die stofflich strukturierte Haarhaube setzt sich in der rot-braunen Färbung vom blau bemalten Körper und Gesicht ab.

P 106 6.3.31. Vor der Tür II (1970, Stuck, bemalt, H 210, B 110 cm)

Die weibliche Aktfigur steht hier ganz frei vor der Tür, die eine flache Gliederung in rechteckige Fenstersegmente aufweist. Oben rechts ist ein in Gips getauchtes weißes Tuch befestigt, das in seiner drapierten Schrägrichtung die strenge Türgliederung auflockert. Das grelle Weiß kontrastiert mit den Blaugrau- und Brauntönen der Tür. Am unteren Rand der Reliefwand schließt sich ein im rechten Winkel ange-

brachtes Podest an die Tür an, das zugleich Standfläche der Figur ist.
Diese ist in einem bestimmten, ganz unprätentiösen Bewegungsmoment festgehalten. Das Tuch im Hintergrund und das über den rechten, auf den Körper zugewinkelten Arm geworfene Tuch lassen darauf schließen, daß sie gerade aus dem Bad kommt.
Das linke Bein ist nach innen gedreht, der Fuß beschreibt eine Diagonale, die von den, die Podestfläche berührenden Zehen bis zur erhobenen Ferse, die auf einem zweiten Absatz, einer Art Türschwelle aufsetzt, führt.
Der linke Arm ist, tiefer als der rechte, aus der abgesenkten Schulter mit der Hand vor den Körper geführt. Die Finger beider Hände sind verkrampft gespreizt.
Während der Oberkörper der Figur zurückgenommen ist, schieben sich Unterkörper und Kopf nach vorn, letzterer ist wenig nach links gewendet.
Durch die leeren Augäpfel, die erstarrte Körperhaltung sowie durch die Blaufärbung der Figur (nur Haare und Brustwarzen heben sich farblich kontrastreich ab) nimmt die Gestalt trotz des realistisch anmutenden Environments eine irreale Erscheinungsform an.

P 117 6.3.32. Amphion oder Die Gewalt der Musik (1971/75, Stuck, bemalt, H 125, B 100, T 40 cm)

Diese Kombination aus Reliefwand und freiplastischen Figuren hat literarischen bzw. mythologischen Gehalt und unterscheidet sich darin von den in der Regel ganz unliterarischen, also auch nicht erzählerischen Gestaltungen des plastischen Werks, deren Mitteilungscharakter ganz auf die jeweilige Körpersprache beschränkt ist.
Amphion, der Gemahl der Niobe und König von Theben hatte der Sage nach von den Musen eine Leier erhalten, auf deren Spiel hin sich die Steine der thebischen

Stadtmauern von selbst zusammenfügten.
Schrieber stellt den Moment des Leierspiels dar und fügt der Szene zwei weitere Figuren zu, die das Geschehen staunend beobachten.
Die Figuren sind auf einer, aus der Reliefwand im rechten Winkel hervortretenden Platte placiert, deren Zugehörigkeit zur Raumgestaltung durch Angabe von Säulenteilen wie Kapitellen und Steinen angegeben wird.
Am äußeren linken Szenenrand befindet sich eine aufrechtstehende männliche Aktfigur von rot-brauner Hautfarbe. Ihr voraus und näher an der Reliefwand steht eine weibliche bekleidete Figur mit staunend erhobenen Armen. Mit ihrer hellen Körperfärbung kontrastieren das grüne Kleid und die grau-blauen Haare mit rot-braunem Reifen.
Am linken Bildrand sitzt Amphion auf einem umgestürzten Kapitell, die Beine weit nach vorn ausgestreckt, die Leier in den vor den Körper erhobenen Armen.
Auch Amphion ist wie die andere männliche Gestalt als Aktfigur wiedergegeben. Der ganze Körper ist blau bemalt, nur die Haare sind goldgelb.
Alle drei Figuren sind anders als Schriebers übrige Plastiken in ihrer Körperlichkeit nur flüchtig skizziert, d.h., selbst die Aktfiguren weisen kaum Wölbungen auf, sondern sind flach modelliert, mit faseriger Oberfläche ohne ausgeprägte Detailangaben.
Diese Behandlung unterstreicht den szenischen Charakter der Gestaltung. Zwischen den Figuren öffnet sich der Blick auf die Reliefwand, die den Zusammenbau der Stadtmauer darstellt. Schrieber verwendet dafür in Gips getauchte Streichholzschachteln, die in unterschiedlichen Farben bemalt sind. Über der Mauer spannen sich in weitgeschwungenen Linien weiße Wolkenfäden, die von einer darüber befindlichen Sonne vor blauem Himmel durchstrahlt werden.

Die Gestaltung des Themas legt einen Vergleich mit Laurens' "Kleiner Amphion" von 1937 nahe und macht zugleich die Unterschiede deutlich: Schrieber schildert eine Szene mit Kulisse und Nebenfiguren, so kann er auf eine Darstellung Amphions als "Klangkörper"[1] verzichten. Eine Übereinstimmung mit Laurens' Figur liegt aber in der Gestaltung als "zartes, geschlechtsloses Wesen"[1].

6.4. Skulpturen in Stein

Bereits Ende der 50er Jahre befaßte sich Schrieber erstmals mit dem Stein als Bildhauermaterial, zu einer Zeit also, in der er sich ganz auf die plastischen Materialien konzentrierte. Andererseits lag das Arbeiten in Holz, einem zu skulptierenden Material und damit dem Stein in der Art des Bearbeitens verwandt, erst wenige Jahre zurück. Dennoch hat er in dieser frühen Steinarbeit von 1959 einen ganz anderen Stil gefunden.

P 61 6.4.1. Marmor-Bozetto (1959, Marmor, H 76 cm)

Er ist aus dem Rest einer Berliner Säule entstanden, dem Sockel und den Begrenzungen der Gestaltung nach, aus einer vierkantigen Säule. Dargestellt ist eine weibliche Halbfigur mit erhobenem rechten Arm, die unterhalb des Oberschenkelansatzes beginnt.
Dem Werkstück entsprechend handelt es sich um eine geschlossene "Kernplastik", deren Glieder (eigentlich gibt es überhaupt nur ein Glied, nämlich den erhobenen rechten Arm, denn auf die Gestaltung des linken wurde ganz verzichtet und die kurzen Oberschenkelstümpfe haben den Charakter von Gliedmaßen verloren) sich dem Massenzusammenhang von Rumpf und Kopf einordnen. Die Gestaltung bietet verschiedene Ansichten, die ineinander übergehen: die Schauseite zeigt die Vorderansicht des weiblichen Körpers mit dem hier abgeflachten Bauch, den gerundeten Brüsten und den

[1] W.Hofmann, 1970, S.26

zwischen beiden liegenden Rippenbögen, die sich in gezerrt aus dem Block gehauenen Stegen an der Oberfläche abzeichnen. Der vierkantige Kopf der Figur ist um 90 Grad zur rechten Körperseite gewendet, so daß das Gesicht auf der zweiten Ansichtsseite der Säule angesiedelt ist. Entsprechend der Kopfwendung markiert der erhobene Arm die rechte Seitenbegrenzung dieser Ansichtsseite. Der Unterarm winkelt sich um 90 Grad über den Kopf und schließt die Gestaltung ab.
Der angesprochene 'eigene' Stil der Gestaltung besteht vor allem in der Behandlung der Oberfläche mit gestauchten, abgeflachten und verschobenen Volumen.
Ein Vergleich mit etwa gleichzeitigen Gestaltungen in Stuck zeigt eine Abkehr von den mehr abstrakt formulierten weiblichen Körperpartien und eine Hinwendung zu einer naturnäheren, d.h., detailreicheren und nichts beschönigenden Behandlung, bei der die Betonung des Körperhaften auf der Darstellung seiner Fülle und Fleischlichkeit liegt. So nimmt der Marmor-Bozetto die Steingestaltungen der 60er Jahre bereits vorweg, wenn auch die Behandlung hier noch etwas oberflächlicher, weil ziemlich flach und undifferenziert, ist.

P 85 6.4.2. Kauernd Liegende (1962/63, Marmor, H 47, L 81 cm)

"Kauernd Liegende" ist ebenfalls im harten Marmor gearbeitet, in den vorzudringen dem Bildhauer Kraft und Ausdauer abverlangt.
Die Gestalt ist ganz aus dem Block gearbeitet, die Glieder passen sich in ihrer Anordnung den Grenzen des Werkstücks ein, lösen sich an keiner Stelle vom Kern des Rumpfes. Glieder und Körpervolumen sind reliefartig aus der Oberfläche gehauen, flach und wenig differenziert, wohl aber detailliert in ihrer aufeinanderbezogenen Anordnung. Die Oberfläche ist "muskulös bewegt"[1)], sie rhythmisiert und vitalisiert die block-

1)K.Jürgen-Fischer, 1975, S. 88

hafte Gestaltung. Die eingeschnittenen Kerben, die in Schrägrichtungen Oberschenkel und Knie durchziehen, sind nicht von der Körperhaltung bedingt - sie haben mehr dekorativ-gestalterischen Wert, indem sie die Fläche aufbrechen.

Die "Kauernd Liegende" zeigt in ihrer Hauptansicht einen von links nach rechts aufstrebenden Oberkörper mit weit zurückgeworfenem Kopf, unterschiedlich breiten und verschiedenartig gebuckelten, 'verformten' Schultern und Armen, die den Leib rahmen und stützen. Die mächtigen, nur grob gegliederten Hände schließen sich unter dem gestauchten Bauch. Die Brüste zerren und buckeln sich auf unterschiedlichen Höhen.

Dem linken, senkrecht aufgestellten Unterarm schliessen sich die mächtigen Schenkel - ebenfalls in vertikaler Ausrichtung - an. Das Knie ist aufgestützt und so gewinkelt, daß der Unterschenkel parallel zum Oberschenkel verläuft, der Fuß sich in gleicher Höhe befindet wie die Hüfte und mit ihr, der linken Schulter und dem Kopf die obere Grenze des Steinblocks beschreibt.

Der ganze Körper ist verdreht und gezerrt - entsprechend verschieben sich die Volumen, bewegen sich aufeinanderzu, streben auseinander. Die Oberfläche ist porös, aufgerissen und unterstützt in ihrer Verletzung den unruhigen, 'aufgewühlten' Charakter der Gesamtgestaltung.

H 180 Eine Kugelschreiberskizze von 1961 legt die Konzeption der Gestaltung bereits fest. Die Strukturierung der Oberfläche ist durch sich in alle Richtungen entfaltende Strichlagen gekennzeichnet, die sich entsprechend der Tiefe der Einschnitte in den Stein konzentrieren. Die Blockhaftigkeit der Gestaltung ist in einem Netz aus horizontalen und vertikalen Linien festgelegt, welches sich über die gesamte Zeichnung legt und in seinen Ausmaßen die Begrenzungen der Figur beschreibt.

Ab 1963/64 entstehen Gestaltungen in Sandstein, der gegenüber dem Marmor sehr viel nachgiebiger ist und ein tieferes Vordringen in die Materie ermöglicht. Bei den bis 1971 entstandenen 7 Sandsteinskulpturen handelt es sich mit einer Ausnahme um weibliche Aktfiguren - Halbfiguren; sie entsprechen stilistisch dem jeweiligen Typus der gleichzeitigen Stuckfiguren. In Qualität und Aussagekraft gehören sie zu den wohl überzeugendsten Gestaltungen im plastischen Werk Schriebers. Von zeitgenössischen Strömungen am weitesten entfernt, sind sie zugleich seine eigenständigsten und von der Künstlerpersönlichkeit am stärksten geprägten Gestaltungen, in denen er "um eine Synthese seiner plastischen Erfahrungen" bemüht ist - "Ruhe und Bewegung scheinen miteinander versöhnt"[1)]

Die erste dieser Sandstein- bzw. Kalksandsteinfiguren datiert auf das Jahr 1963/64. Eine im Anschluß an diese gearbeitete Figur weicht nur graduell von ihr ab, weshalb sie zusammen beschrieben werden.

P 87 6.4.3. Weibliche Halbfigur (1963/64, roter Sandstein, H 105 cm)

P 92 Weibliche Halbfigur (1964/65, roter Sandstein, H 108 cm)

Die beiden Akte sind Torsi, die mit unregelmäßigen Bruchkanten weit oberhalb der Knie - in halber Oberschenkelhöhe - abbrechen.
Sie sind deutlich aus dem Block gearbeitet, die Arme lösen sich nicht in den Raum, sondern liegen dicht an und vor dem Körper und halten den Block fest zusammen. Auch die Beinstümpfe lassen einen nur verhalten geöffneten Stand ergänzen. Den blockigen Begrenzungen entspricht auch die Formulierung der Massenvolumen. Hüften und Bauch buckeln sich in realistischer, die Na-

1) W.Schmied, 1975

tur des nicht mehr ganz jungen Körpers nicht beschönigender Weise, bleiben aber im seitlichen Kontur abgeflacht, die Grenzen des Blocks bewahrend.
Auch Arme und Hände sind flach gearbeitet - dies besonders bei der späteren Figur -, der kleine Kopf mit dicht anliegenden Haaren und engen Gesichtszügen wirkt fast kantig.
Beugt sich die frühere der beiden Figuren noch mit dem Oberkörper vor und reckt ihren Hals weit nach vorn, so ist die spätere im Rumpf geradeaufgerichtet. Auch ist hier die Haltung der vor den Körper verschränkten Arme beruhigter, da im wesentlichen auf die Vertikale und Horizontale beschränkt und damit dem Block stärker untergeordnet.
Bei der früheren Figur entspricht die Armhaltung in ihrer Ausrichtung der Neigung des Körpers, d.h., der linke Arm ist in einer gewinkelten Diagonale vor den Körper geführt, die Hand greift auf die rechte Hüfte und betont das allseitige Herausschälen aus dem Block.
Die Oberflächenbehandlung entspricht derjenigen der etwa gleichzeitigen Stuck- bzw. Bronzefiguren: die Haut ist rauh; an einigen Stellen wie aufgerissen sind offenbar Witterungseinflüsse auf den Stein "belassen, wie sie sind und in die Arbeit einbezogen"[1)].
Besonders das ganz flach und undifferenziert gearbeitete Gesicht mit den verschmelzenden Haaren hat den Anschein, als hätte jahrelanges dem Wetter Ausgesetztsein es abgeschliffen. Die getüpfelten Spuren des Steinbildhauerwerkzeugs (Spitzmeißel und Schlegel, Schlag-, Rund-, Zahneisen und Spitzhammer .. Stockhammer[2)]) geben der Oberfläche Textur und über das Rot des Sandsteins hinaus Farbe - beide, Textur und Farbe, vermitteln den Eindruck von Weichheit, Wärme und damit Lebensnähe.

[1)] H.Ohff, 19.10.1975

[2)] K.Baur, 1972, S. 29

Beide Arbeiten befinden sich in öffentlichem Besitz - nach Meinung des Verf. ein Zeichen für ihre Wertschätzung und Qualität. Denn beispielhaft beherrscht hier der Bildhauer Schrieber sein Material, indem er sich ihm einerseits unterordnet, andererseits ihm ganz menschlich anrührende Töne entlockt. Diese Figuren sind wie der Stein, aus dem sie gearbeitet sind, Symbole der Vergänglichkeit. Zeigt das Material Bruchkanten und Witterungseinflüsse, so zeigt die Gestaltung sehr offen welkendes Fleisch und erschlaffende Haut. Ganz antiidealistisch stellt Schrieber dem Betrachter das Bild des Menschen gegenüber, ohne ihn jedoch zu brüskieren oder gar zu schocken. Er konfrontiert ihn mit der Realität, tut dies aber auf eine Weise, die der Gestalt ihre Dignität bewahrt[1)].

Norbert Strathmann sagt zur "Weiblichen Halbfigur" von 1963/64, die auch "Ligeia" genannt wird:"...in "Torso" ... ist das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit hergestellt. Es spielt sich nicht mehr intern ab. Schauen, ruhiges Beobachten, Abwarten, Geduld zeigen bis die Zeit reif ist, einen Schritt auf jemanden zuzugehen, ihm entgegenkommen, das sind jetzt die humanen Qualitäten seiner Gestalten. Man beugt sich vor, aber man schränkt die Arme übereinander, bewahrt sich gleichsam, schützt sich, doch furchtlos."[2)]

P 93 6.4.4. Galleona (1965/66, roter Sandstein, H 95 cm)

Bei dieser Halbfigur sind die ungeschliffenen Bruchkanten der Beinstümpfe dem Betrachter zugekehrt und führen ihm die Amputation der als Sitzende zu ergän-

1) Vgl.H.Ohff, 19.1075:"...bleibt ihnen (den Frauenfiguren Schriebers - Anm.d.Verf.) doch etwas Ebenbildliches, in dem Sinne, daß leidvolle Erfahrung einen Körper ungeschlacht und "fremd", ihn aber trotzdem adeln, nicht eben schöner, wohl aber unabhängiger machen kann von der reinen Physis."

2) N.Strathmann, 18.12.75

zenden Figur schmerzhaft vor Augen.
Der vertikal aufgerichtete Rumpf gliedert sich in die vorgewölbten Volumen von Bauch und Brüsten, deren Oberfläche gespannt und weitgehend geglättet ist, und in die dazwischen liegende Einwölbung der Rippenbögen - diese ist stark zerklüftet und höhlt den Rumpf aus. Zwischen Scham und Bauch, Bauch und Brustkorb schnüren horizontal verlaufende Quetschfalten den Leib ein, steigern die Spannung der Massenvolumen.
Die Arme liegen eng an den Körperseiten an, die Hände sind abgeflacht.
Der Kopf mit zur Fläche abgeschliffenem Gesicht zeigt am Oberkopf mit undifferenziert strukturierter Haarhaube Zerklüftungen, die das Volumen auszehren. Er ist auf vorgerecktem Hals geradeaufgerichtet, ein Motiv, das hier im Titel seine Erklärung findet: Galleona, die Gallionsfigur, die sich am Bug des Schiffes gegen Wind und Wellen stemmt.[1)]

P 97 6.4.5. Danae (1966/67, Sandstein, H 75, B 40,T 65 cm)

"Danae" gehört zu den wenigen Gestaltungen mit expressivem Ausdrucksgehalt. Wie die Möndin aus dem gleichen Jahr bietet sie sich dem Gegenüber an (schützt sich nicht, wie es die"Weiblichen Halbfiguren" aus rotem Sandstein tun), hier in einer ganz leidenschaftlichen Haltung.
Die Figur ist eine kniend Sitzende, deren Schenkel sich um 90 Grad vom Rumpf nach vorn winkeln. Die Unterschenkel sind in einer Parallele unter die Oberschenkel geklappt und nur partiell wiedergegeben; sie

1) Der Titel erlaubt aber auch eine Deutung der Figur im übertragenen Sinn: die Galleonsfigur als Vorstreiterin, Kämpferin gegen die Mißstände und Widerstände aller Zeiten. Vgl. dazu Günter Grass, 1975, der einen sich im Äußeren spiegelnden Wesenszug Schriebers herausstellt, der auch in seinen plastischen Gestalten mitschwingt:"Beschrieben sah Lud so aus: wie gegen starken Wind angehend. Wenn er Räume betrat: vorbeugend grimmig ... Die Augen gerötet, weil ja Gegenwind herrschte zu jeder Zeit."

bilden im Massenzusammenhang mit Oberschenkeln und Gesäß die untere Begrenzung der Figur und bestimmen ihre Tiefe. Die Arme sind in zueinander parallelen Diagonalen von den Schultern auf die Knie geführt, wo diese von den Händen umfaßt werden. Sie schließen die Gestaltung zum dreieckigen Block und gestalten zugleich mit Rumpf und Oberschenkeln den einfließenden Raum zu geformtem Leervolumen.
Der Kopf ist zwischen den hochgezogenen Schultern weit in den Nacken geworfen, so daß das abgeflachte Gesicht zur oberen, horizontalen Begrenzung der Figur wird.
Die Haarkalotte ist in parallele Lockenstränge gegliedert, die schwer in den Rücken fallen, ohne sich von ihm zu lösen.
Das leidenschaftliche, hingebungsvolle Motiv bestimmt auch die Formulierung der Massenvolumen, die sich in üppigen Rundungen wölben. Falten durchziehen das schwellende Fleisch, das durch die poröse, stumpfe Oberfläche flaumig wirkt und Wärme ausstrahlt.
Die reiche Gliederung des Körpers in Ein- und Auswölbungen zeichnet sich in einem vielfach gekurvten Kontur ab, welcher die Blockhaftigkeit der Gestaltung auflockert.
Danae scheint der Inbegriff des Weiblichen, Sinnbild der Fruchtbarkeit. Der mythologische Hintergrund erlaubte dem Künstler diese, für ihn eher unübliche, pathetische Formulierung.

P 98 6.4.6. Großer Krebs (1967/68, Sandstein, H 47, L 62 cm)

"Großer Krebs" setzt sich aus einer weiblichen und einer männlichen Figur mit krebsähnlichem Körper zusammen, die im Geschlechtsakt zu einer blockigen Gestalt vereint sind.
Oben und unten schließt sich der quaderförmige Block in den Rücken der Figuren. Die Seiten der aufeinanderliegenden Körper sind zugleich die Langseiten des

Blocks. Die Breitseiten werden einerseits von den nebeneinander liegenden Köpfen gestaltet und andererseits von den vertikal aufgestellten und gewinkelten Beinen mit den in die Fläche gebreiteten Füßen der weiblichen Figur und dem dazwischen befindlichen krebsartigen Unterkörper der männlichen Figur.
Die Glieder der Figuren verklammern die Körper und brechen die Seiten des Blocks auf ohne seine Grundform zu zerstören.

P 105 6.4.7. Weibliche Halbfigur (1969/70, Rödersdorfer Sandstein, H 115 cm)

Zu dieser Figur liegt eine ausführliche Beschreibung durch Joachim Heusinger von Waldegg vor:
"Die aufrecht stehende, an den Oberschenkeln abgeschnittene weibliche Figur stützt mit der Rechten die Brust, während die abgestreckte Linke locker an der linken Hüfte anliegt. Die Figur trägt ein offenes Hemd, dessen rechter Träger abgerutscht ist und die Bauch- und Brustpartie freigibt, während es nach hinten die Figur umschließt.
Die vom Bildhauer bewußt gewählte Torsoform läßt sich in der Vorstellung zur Figur ergänzen: es ergeben sich dann Korrespondenzen zwischen rechtem, aufgesetzten Standbein und angehobener Brust und linkem, vorgesetzten "Spielbein" und herabgesenktem Arm. Die Torsoform der Plastik verstärkt den blockhaften Eindruck der Figur: sie erscheint eng zusammengenommen, jedoch nicht kompakt. Die Einzelformen erscheinen vielmehr in großzügigen ovalen oder kurvigen Zügen schlank gedehnt.
Die Eigenart der Steinbearbeitung spricht vor allem in dem stofflichen Gegensatz von Körper und Gewand. Die Oberfläche des Gewandes (und des Oberschenkelansatzes) ist teilweise ziemlich rauh bearbeitet, während die Körperoberfläche glatt und weich erscheint.

Im Kontrast zu der großzügig vereinfachten Formgebung stehen einzelne markant herausgearbeitete Körperdetails wie Bauchnabel, Brustfalten, Bauchfalten und Haarwülste oder der herabgerutschte Hemdbügel. Die statisch beruhigte auf Maß, Proportion und Tektonik bedachte, quasi zeitlose Archaik der Formgebung gewinnt so einen zeitgenössischen Realismus-Bezug. In Schriebers, vorwiegend auf die weibliche Figur konzentriertem bildhauerischen Werk werden Rundung, Schwellung, Verschnürung zum "zivilisatorischen" Merkmal seiner Figuren, die sie unserer Gegenwart verbinden."[1)]

Ergänzend sei hier erwähnt, daß die "statisch beruhigte" Gestaltung ihre Spannung und Kraft in der vorwärtsstrebenden Bewegung des Kopfes, in der Schrägrichtung der sich begegnenden Diagonalen des die Brust stützenden rechten Armes und vor allem in der Verschiebung der sich an die Grenzen der Gewandung drückenden Volumen erzielt.

Die Gestik des Bruststützens sowie der heruntergerutschte Träger stellen einerseits den "Realismus-Bezug" her, andererseits wirkt die Figur in der Erstarrung dieses bestimmten Augenblicks, unterstützt vom reglosen Gesicht aus blicklosen Augen doch wieder fremd und der Wirklichkeit entrückt.

P 108 6.4.8. Weibliche Halbfigur (1970/71, Kalksandstein, H 120 cm)

Diese Halbfigur endet mit den Knien. Die unbekleidete Figur steht auf säulenförmig aufgerichteten Beinstümpfen. Der Oberkörper schiebt sich mit der linken Schulter leicht vor, so daß eine asymmetrische Anlage der breiten Brüste entsteht. Der Kopf ist auf kegeligem Hals weit vorgereckt; er ist mit

1) J.Heusinger v.Waldegg, 1974, S.70

P 105 dem der Bonner Halbfigur nahezu identisch: hohe Wangenknochen, breiter geschlossener Mund, schmalgratige, dabei breitflügelige Nase, flach gewölbte geöffnete Augen ohne Markierung der Iris und Pupille mit stilisiert geschwungenen Lidern und Brauen. Die Haarkalotte ist vollplastisch ausgebildet, hebt sich in dicken Strähnen vom Gesicht ab und fällt in den Rükken.

Die Armhaltung hat etwas von einer gestellten Pose: der linke Arm wird als Diagonale über den Leib geführt, der rechte winkelt sich in der Taille auf die rechte Hüfte zu, wo sich die beiden Hände übereinanderlegen.

Anders als die vorausgehenden Sandsteinfiguren ist diese ganz glatt gearbeitet, nur die Brustwarzen sind aufgerauht, der Nabel aber wie auch die Gesichtszüge sind glattrandig eingeschnitten.

Die Massenvolumen wölben sich in großzügigen Schwüngen unter der straffen Haut, die zum Teil weite Flächen bildet. Trotz aller realistischen Behandlung scheint die Figur in ihrem "Posieren"[1] der Wirklichkeit entrückt. Das Gesicht mit dem seltsam erstarrten Lächeln zeigt keinerlei innere Regung. Die Figur gibt sich nicht preis, wie es in gewissem Grad die Gestalten der 60er Jahre tun, sondern hält sich trotz der vorstrebenden Haltung zurück, bleibt unnahbar.

P 114 6.4.9. Kniend sich Lehnende (1973, Carrara-Marmor, H 80 cm)

"Kniend sich Lehnende" ist aus Carrara-Marmor geschlagen. Die Härte des Materials hat hier wohl die stärker an der Oberfläche bleibende Gestaltung bedingt. Im Gegensatz zum weicheren Sandstein ist der Bildhauer hier nicht so weit in die Tiefe des Materials

[1] H.Ohff, 19.10.75

vorgedrungen: im hinteren Teil bleibt der Körper der Figur dem Steinblock ganz verhaftet, der Hinterkopf und die Fußsohlen schließen in derselben Ebene ab wie der Block. Das Gesicht ist ganz flach, die Züge scheinen verschoben. Trotz dieser Verflachung ist der Hinterkopf optisch weit ausladend, denn er wird statt in die Tiefe in die Breite gerichtet. Der Breitenausdehnung entspricht auch die Haltung der über dem Kopf zusammengeführten Arme.
Der Körper selbst ist ebenfalls mehr breit als tief angelegt, die Volumen sind in der Oberfläche abgeflacht, die Brüste an die Seiten gedrückt.
Nur die in einer Diagonalen aufsteigenden, weit gespreizten Oberschenkel sind ganz vom Block gelöst und drängen sich mit den spitz gewinkelten Knien vollplastisch in den Vordergrund. Mit den Unterschenkeln und Füßen werden die Glieder aber wieder auf die Rückwand zurückgeführt.
Der flachen Skulptierung entspricht auch die Oberflächenstruktur: zwar sind Partien wie Oberschenkel, Bauch und Brust in der Vorderansicht geglättet, doch lassen die Seiten der Figur sowie die Innenflächen der Glieder noch deutlich die Spuren des Meißels erkennen; hier ist die Oberfläche noch ganz rauh belassen und wirkt unfertig (im Gegensatz zum ganz anderen Ausdrucksgehalt der gepünkelten Meißelspuren auf den "Weiblichen Halbfiguren" aus rotem Sandstein).

P 115 6.4.10. Sich Umschauende (1973, Carrara-Marmor, H 148, B 50, T 30 cm)

"Sich Umschauende" ist eine bekleidete Figur, deren Proportionen der anatomischen Realität ganz entgegengesetzt sind. Während der nach links gewendete Kopf von monumentaler Größe ist - er nimmt mehr als den sechsten Teil der gesamten Körperhöhe ein -, verkürzt sich die Figur zu den Füßen hin zunehmend. Die

Hand des in flacher Vertikale (mit ihrer Abweichung in die Diagonale) vor den Körper gelegten Armes reicht fast bis zum Knie, die Füße sind viel kleiner als die Hände. Während die Figur auf ihrer Rückseite vollplastisch ausgearbeitet ist - der kurze Schulterumhang hebt sich verselbständigend vom Rücken ab, die Taille ist stark unterschnitten -, bleibt die Vorderseite reliefartig in der Fläche. Die Brüste heben sich kaum voneinander ab, der rechte Arm ist mit dem Körper verwachsen. Nur der linke, in einer Horizontale vor die Taille gelegte Unterarm ist unterschnitten und hebt sich vom Körpergrund plastisch ab. Der Bauch wölbt sich nur wenig, die stark verkürzten Beine versinken im Gewand, das sie wie eine Schale ummantelt und sich in einer Vertikale öffnet.
Noch stärker als bei "Kniend sich Lehnende" wird die Abflachung der Vorderansicht durch eine starke Breitenausdehnung aufgefangen: der mächtige Kopf ist so sehr in die Seite gedreht, daß die Wangenpartie mit der Schulterlinie nahezu eine Ebene bildet. Verstärkt wird die Betonung der Breite auch durch die Verlängerung des Kopfes in die voluminöse Haarkalotte und die weitausladenden Schultern.
Die Verschiebung der einzelnen Körperpartien aus ihren natürlichen Achsen macht die Ansichtigkeit unklar und läßt das Formproblem wieder stärker in den Vordergrund treten, weshalb auch die reliefartige Gestaltung nicht so sehr als Qualitätsverlust empfunden wird.
Die glatt verschliffene Oberfläche der unbekleideten Partien, besonders von Hals und Wangen, läßt die Schmelze der Haut spürbar werden. Diese Oberflächenbehandlung des Marmors kann als typisch für diesen Stein und als materialgerecht bezeichnet werden: ..."seit dem Hellenismus und von Michelangelo über Thorvaldsen und Hildebrand bis in die Gegenwart"

wurde versucht, "mit der glatten und sogar polierten Oberfläche die Materialwirkung des Marmors zu steigern."[1)]
Die Glätte der Oberfläche distanziert die Gestaltung (wie es die polierte Bronze z.B. der "Schreitenden auf roter Plinthe" in noch gesteigertem Maße tut) und läßt sie trotz der weichen Verschleifungen kühl erscheinen (während ihre Aufrauhung bei "Kauernd Liegende" eine Verlebendigung bewirkt).
Der weiche Sandstein ermöglicht die größte Stofflichmachung unter den Steinarten. Er hat "noch etwas Lebendiges an sich, und zwar durch die Oberfläche, in der sich das Licht ganz anders festfrißt als im Marmor. Eine gewisse Wärme, etwas Samtiges ist der spezifische Eindruck von Sandstein, obwohl es ein Stein ist."[2)]
Diese spezifischen Eigenschaften werden in den weiblichen Halbfiguren aus rotem Sandstein und in "Danae" besonders deutlich,und so können diese Gestalten ebenso als materialgerecht bezeichnet werden.

6.5. Porträtköpfe

Neben den 4 Köpfen von 1950-55, die alle aus Holz skulptiert sind, gibt es noch 4 weitere modellierte Köpfe im plastischen Werk Schriebers.
Waren die frühen noch ganz unter formalen Gesichtspunkten entstanden - auch wenn das individuelle Modell unschwer zu erkennen ist, sind sie doch sehr abstrahiert auf geometrische Grundformen zurückgeführt -, so handelt es sich bei den späteren um direkte Porträts.

[1)] K.Baur, 1972. S. 30
[2)] M.Schoenholtz in: K.-H.Olbricht, 1971, S. 12

P 65 6.5.1. Kopf Anna Lancelle (1960, Bronze, H 30 cm)

Der Kinderkopf ist ganz auf möglichste Ähnlichkeit mit dem Modell hin gearbeitet. In die Plastik einbezogen wurden außer dem Kopf noch Hals und Schulteransatz, die im Modellé die glatte Kinderhaut, die weich gerundeten Schultern und die Halsansatzfalte zeigen. Aus der gespannten Gesichtshaut ist der Mund mit hochgezogener, vorgeschobener Oberlippe und scharfgratiger Labialfalte herausmodelliert; unter der weichen Unterlippe liegt in leichtem Schwung der Kinnbogen. Die kindliche Stupsnase führt mit eingewölbtem Rücken zu den dicht zusammenstehenden Brauen, deren Struktur durch Einritzungen angegeben ist. Die Augen zeigen einen ernsten nach rechts gewendeten Blick.
Die Haare, rechts gescheitelt, liegen wie frisch gekämmt am Kopf und lassen das sorgfältig duchmodellierte linke Ohr frei.
Bei aller Porträthaftigkeit hat Schrieber es verstanden, dem Kinderkopf mehr als bloß äußere Abbildlichkeit zu geben. Die kindliche Ernsthaftigkeit und Sensibilität bestimmen den Ausdruck des Kopfes. In diesem Gesicht spiegelt sich wie bei seinen frühen gemalten Bildnissen das "Singuläre und Universale"[1)].

P 90 6.5.2. Kopf I.B. (1964, Bronze, H 37 cm)

Den Kopf der Ingeborg Bachmann kennzeichnet eine, der stilistischen Periode entsprechende Modellierung: der im Kern geschlossene, kräftige Kopf ist an der Oberfläche wie aufgerissen, die Augen mit dicken Lidern und Tränensäcken sind faserig gestaltet, die strähnigen Haare kleben am massigen Volumen des Kopfes. Wangen- und Kinnpartie sind großflächig weich modelliert, das Fleisch betonend. Tiefe Faltentäler ziehen

1) G.Grote, S. 3, zum Bild "Etienne Chevalier und der Hl. Stephanus"

sich um Augen und Nase sowie von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln.
Der Hals ist als kegelförmiger Stumpf geformt, der in einer plinthenähnlichen Standfläche mit unregelmäßigen Seitenbegrenzungen ausläuft. Die Schultern sind weggeschnitten. So erfährt der im Modellé der Oberfläche angelegte Eindruck der Zerrissenheit und der Tragik in der verstümmelten Büste seine Entsprechung.

P 113 6.5.3. Kinderkopf (1973, Gips, H 31 cm)

Der"Kinderkopf" von 1973 aus weißem Gips scheint im Vergleich zum "Kopf Anna Lancelle" konventioneller gearbeitet. Der Gesichtsausdruck ist nicht so aussagekräftig, der starr in die Ferne gerichtete Blick aus blanken Augen läßt keine Deutungen über das Wesen der Porträtierten zu. Aber auch hier gibt Schrieber nicht ein Bild des fröhlichen, gänzlich unbelasteten Kindes, sondern er erfaßt es im Moment absoluter Regungslosigkeit, der der Ernsthaftigkeit fast aller seiner Menschenbilder nahekommt.
Die Strenge des Ausdrucks wird hier unterstützt durch den angegebenen Kragen der Bekleidung einerseits und die stramm auf dem Oberkopf zusammengenommenen Haare andererseits.
Die zarte Modellierung des Gesichtskonturs mit den leichten Wölbungen und Mulden, die in harmonischer Verteilung Fleisch und Knochengerüst wiedergeben, machen des Künstlers handwerkliches Können und den Sinn für die Architektur jedes Körpers deutlich.

P 111 6.5.4. Selbstbildnis (1972, Bronze, H 56, B 67,T 48 cm)

Das späte "Selbstbildnis" in Bronze wurde bereits im biographischen Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

6.6. Sakralplastik

Schriebers religiöse Gebundenheit äußert sich ganz konkret in seinen sakralen Arbeiten, die sein Werk seit den Anfängen begleitet haben.
Schon die Arbeiten des 'Goldschmieds' Schrieber sind von religiösen Motiven bestimmt. Ein um 1930 entstan-
S 7 denes Gliederarmband aus Silber zeigt biblische Motive: die das Brot segnende Hand; Engel; die Muttergottes mit dem Jesuskind in einer ganz mütterlichen Darstellung; einen Kreuzstab mit einem darüber angeord-
S 4 neten Fisch. Ein Silberanhänger trägt die Darstellung von Adam und Eva.
S 13-15 Um 1936/37 entstanden drei kupfergetriebene Kruzifixe. Diese Schmuckarbeiten befinden sich wie diejenigen mit nicht-religiösen Motiven sämtlich in Privatbesitz und wurden öffentlich noch nicht gezeigt.
Auch die ersten sakralen Arbeiten des 'Bildhauers' Schrieber, eine Christusfigur in der Darstellung des
P 3, 4 Hohen Priesters und eine in der des Pantokrators - beide 1946 in englischer Kriegsgefangenschaft entstanden - sind bisher noch nicht ausgestellt worden.

Sie weisen die formalen Prinzipien der gleichzeitigen weiblichen Holzstatuetten auf: Reduzierung der Gestalt auf die wesentlichen, den Körper bezeichnenden Teile in einfacher, dabei festgespannter Formulierung mit klarem, geschlossenem Kontur. Die Gewandung ist bei beiden Figuren stilisiert behandelt: einerseits zeichnet sie die Körperformen nach, andererseits bildet sie sich verselbständigende, gratig geschnittene Stege, welche Gewandfalten und -säume stilisieren.
Schriebers formale Prinzipien der 40er Jahre, die der Statik und Ruhe, kommen besonders bei den Christusgestalten seiner humanistisch geprägten Auffassung

von der Darstellung des Menschen entgegen. Wie er es bei seinen Frauengestalten vermeidet, Leid und Tragik darzustellen, so zeigt er auch in den Kruzifixen nicht den Schmerz des Gekreuzigten, sondern seine Erhabenheit, Strenge und Güte.
Eine Gegenüberstellung der beiden Figuren zeigt eine dem Inhalt gemäße und damit durchaus unterschiedliche Gestaltung bei gleichen bildhauerischen Prinzipien und belegt zugleich Schriebers Einfühlungsvermögen in den Gegenstand seiner Gestaltung.

P 3 6.6.1. Christus Hoher Priester (1946, Lindenholz, H 52 cm)

Christus als Hoher Priester, im Hebräerbrief bezeichnet als derjenige, der mit den Schwächen der Menschen mitempfindet und als Mittler zwischen Mensch und Gott wirkt, ist in seiner formalen Gestaltung weich und mild - Rundformen herrschen vor, die Arme sind mit dem Betrachter zugewandten Handflächen in Öffnung zu Gott nach oben gewinkelt.

P 4 6.6.2. Christus Pantokrator (1946, Lindenholz, H 54 cm)

Christus als Pantokrator ist dagegen entsprechend seiner Charakterisierung als Allherrscher und Richter strenger formuliert. Die Vertikale des aufrechten schmalen Körpers und die Horizontale der ausgestreckten Arme bestimmen auch die Binnenformen: alle geschwungenen, fließenden Linien sind weitgehend begradigt, eckige Formen herrschen vor.

P 48 6.6.3. Kruzifix (1956, Marmor, H 110 cm)

Zu den vollplastischen Arbeiten gehört ein Marmorkruzifix (die erste Arbeit in Stein und damit noch früher als der Marmor-Bozetto einer weiblichen Halbfigur von 1959) für die Taufkapelle von St.Canisius

aus dem Jahr 1956, das durch seine Dualität von Strenge und Güte überzeugt. Die Schlichtheit der skulpturalen Gestaltung (großflächige, weiche, gerundete Formen von monumentaler Proportionierung) steigert die Symbolhaftigkeit.

P 55 6.6.4. Kreuzigungsgruppe (1957, Stuck)

Eine Kreuzigungsgruppe über dem Hauptaltar von St. Ansgar erzielt ihre formale Kraft in der zunehmenden Längung der Christusfigur von unten nach oben und der gleichzeitig wachsenden Tiefe bzw. Neigung aller drei Figuren nach vorn. Formal bedeutet dies ein Vermeiden einer verkürzten Wirkung der Figuren "bei normalem Abstand"[1]; inhaltlich ist es als eine Annäherung an den Betrachter, den gottgläubigen Menschen, zu deuten.[2] Die Verspannung des Kreuzes mit den Nebenfiguren durch horizontale wie vertikale Verstrebungen schließt die Gruppe formal wie inhaltlich: die Singularität der menschlichen Gestalt löst sich unter den Armen des Gekreuzigten in beschützender Vereinigung.

P 91 6.6.5. Madonna mit Kind (1964, Mahagoni, H ca.200 cm)

Die jüngste Sakralplastik datiert auf das Jahr 1964 und stellt eine ca. 2 Meter hohe Madonna mit dem Jesuskind dar. Aus Holz skulptiert in einer Schaffensperiode, die dem Gestalten in Stuck, Bronze und Stein vorbehalten ist, nimmt sie die formalen Prinzipien der "mit dem und aus dem Holz entwickelten früheren Stilphase" [3] auf.

[1] Vgl. Schriebers Text zum Tympanonrelief, Anlage 2

[2] Vgl. H.Moore, 1970, S. 7:"Er (Pisano - Anm. d.Verf.) fühlte einfach, daß die Statue diese überaus starke Gestik nach vorwärts brauchte, um >die Botschaft zu verkünden<." - Die Eigentümlichkeit des vorgereckten Halses bei gerade aufgerichtetem Kopf eignet auch dem Marmorkruzifix sowie zahlreichen weiblichen Gestalten Schriebers.

[3] W.Schmid, 1975

Die"Madonna mit Kind" gehört dem Typ der 'Thronenden Madonna', der Nikopaia, an. Sie ist auf Frontalansichtigkeit hin konzipiert, was jedoch nicht heißt, daß sie nicht ganz dreidimensional gearbeitet ist - die Aufstellung in einer flachen Wandnische der St. Judas-Taddäuskirche in Berlin-Tempelhof trägt dem leider nicht Rechnung. Das wie die Madonna aufgerichtete Kind wird von ihrem linken, horizontal vor den Körper geführten Unterarm in der Leiste gehalten. Mit der rechten Hand führt die Madonna die rechte Hand des Kindes zum Segensgestus.
Die Vorbilder für diesen Typus liegen vor dem 12. Jahrhundert, und so tragen auch die Gesichter der beiden Figuren die strengen Züge romanischer Gestalten.
Abb.168 Ein Vergleich mit der "Madonna mit Kind" von Henry Moore aus dem Jahr 1943/44 (Hornton-Stein, H 150 cm, St.Matthew-Kirche, Northampton) zeigt bei ganz verwandten Gesichtszügen und von beiden Künstlern intendierter "Strenge, Adel und Größe (ja sogar hieratische Unzulänglichkeiten)"[1] Unterschiede in der Gesamtwirkung: Während die zarte Wendung der Köpfe in entgegengesetzte Richtungen der Mooreschen Gestaltung "Gelöstheit und Ruhe"[1] verleiht, zeugt die Gestaltung Schriebers von größerer Strenge und Starre; sie liegt in der Frontalität der Einzelgestalten begründet, die vertikal ausgerichtet fast in einer Achse liegen. Im Gegensatz zu Moore, der durch die vorgewinkelten Glieder von Mutter und Kind die Gestaltung auch räumlich auflockert, bleiben die Glieder bei Schriebers Gestaltung stärker in der Fläche, die Knie der Madonna sind nur wenig vorgewinkelt, die Beine des Kindes fast gestreckt.

[1] H.Moore, 1972, S. 244

Die "Überhöhung der menschlichen Figur"[1], besonders in den 50er Jahren - die Gestalten sind in diesem Zeitraum noch ganz anonym, keine Einzelwesen - hat zu öffentlichen Aufträgen für Sakralkunst geführt, die neben der Vollplastik auch das Relief verlangten.

P 42 6.6.6. Christus Pantokrator (1954/55, Relief Zementguß, H 285, L 970 cm)

1954/55 entstand das Tympanonrelief für die St.Petrus-Canisiuskirche in Berlin-Charlottenburg. Der Auftrag legte die Darstellung in bezug auf die Gestalten bereits fest: Christus Pantokrator mit den Heiligen St. Canisius, Patron der Kirche, und Bonifazius, dem 1. Apostel der Deutschen. Schrieber hat die gestellte Aufgabe in einem Text von 1954 schriftlich fixiert und ihre Lösung begründet.[2]

Ergänzend soll hier auf die formal-ästhetische Lösung eingegangen werden.

Die vom Künstler intendierte "Strenge" und "Entdinglichung"[2] zeigt sich in der abstrahierten und stilisierenden Modellierung, wie sie am ehesten vergleichbar der Gestaltung des "Paseo" ist. Das Relief erhält seinen Rhythmus in den alternierenden Ein- und Auswölbungen der Einzelformen der Gestalten wie des Reliefgrundes und im betonten Gegeneinander von Horizontale und Vertikale.

P 51

Die zentrale Form des aus dem Rechteck sich in eine Rundform dehnenden Kreuznimbus bestimmt auch alle übrigen Einzelformen, d.h., sie sind nicht eigentlich eckig, obwohl scharfkantig wie aus der plastischen Masse herausgeschnitten, aber auch nicht weich gebogen im Sinne organischen Wachstums. Aus dieser 'Mittelform' erzielt die Gestaltung ihre plastische Spannung und feste Fügung.

[1] E.Marx, 1961

[2] dazu Anlage 3

Die Eindringlichkeit der Darstellung resultiert aus der Statuarik der einzelnen Gestalten und ihrer Beziehung zueinander. Der literarische Inhalt ist in eine klar überschaubare Gestalt gebracht, die nichts Malerisches und nichts Unbestimmtes hat. Nicht die Gesichter sprechen, - in den geschlossenen Augen und unbewegten Gesichtszügen sind die Gestalten stumm -, sondern die pointierte Haltung der Figuren und die sparsam eingebundenen Symbolzeichen künden vom Inhalt, der wie die formale Gestaltung auf das Wesentliche beschränkt ist. Schlichtheit und Sachlichkeit zeugen von der Wahrhaftigkeit des Dargestellten. Der Betrachter fühlt sich zum Verweilen und Nachdenken aufgefordert.

P 52 6.6.7. 14 Kreuzwegstationen (ca. 1957, Reliefs Kupfer getrieben, H 45, B 45, T 4 cm)

Für den Innenraum gestaltete Schrieber die Kreuzwegstationen, die er, wie auch die Kanzelreliefs in St. Paul, ohne Vorzeichnung direkt in den Kupfer trieb. Die Platten zeigen die 14 Stationen des Kreuzwegs wie sie im 17. und 18. Jahrhundert von den Franziskanern im Abendland zur Kreuzwegandacht festgelegt wurden: 1. Jesus (vor Pilatus und der Menge)[1] wird zum Tode verurteilt. 2. Jesus wird mit dem Kreuz beladen. 3. Jesus fällt zum ersten Mal (und wird gegeißelt). 4. Jesus begegnet seiner Mutter. 5. Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen. 6. Begegnung mit Veronika. 7. Jesus fällt zum zweiten Mal (und wird gegeisselt). 8. Jesus tröstet die Frauen. 9. Jesus fällt zum dritten Mal (und wird gegeißelt). 10. Jesus wird seiner Kleider beraubt und mit Galle getränkt (auf letzteres verzichtet Schrieber in der Darstellung).11. Jesus wird ans Kreuz geheftet. 12. Jesus stirbt am Kreuz

[1] die in Klammern gesetzten Zusätze beziehen sich auf die Darstellung bei Schrieber

(zu seiner Rechten die Muttergottes, zu seiner Linken Johannes, der in einem Gefäß das Herzblut auffängt). 13. Jesus wird in den Schoß seiner Mutter gelegt. 14. Jesus wird ins Grab gelegt.
Die Komposition der einzelnen Stationen wird von der Figur Jesu bestimmt, die, größer als die übrigen Gestalten, die Fläche,meist durch das Kreuz betont, in verschiedene Darstellungsebenen teilt. Die Mehrzahl der Szenen ist in einer Diagonalen von links nach rechts zu lesen.
Die Gestaltung der begleitenden Schergen setzt sich in der Beschränkung auf den Umriß von den übrigen Figuren ab, die auch eine Treibung der Binnenformen an die Oberfläche aufweisen und so plastisch stärker hervortreten. Der Treibduktus selbst ist leicht faserig.
Die Stationen erzielen ihre Aussagekraft in der menschlich anrührenden Darstellung des leidenden Jesus, dessen Gesicht, zumeist gesenkt, von Schmerz, aber auch von Duldung gezeichnet ist. Aus den ihm begegnenden Gestalten spricht Trauer, die Schergen dagegen vermitteln in der uniformen Reihung die Bedrohung. Die Dramatik und Tragik des literarischen Inhalts wird in der Ruhe, Demut und Güte der Figur Jesu ausgeglichen. Die szenische Darstellung ist Andachts- und Passionsbild zugleich.

Weitere Treibarbeiten Schriebers schildern in szenischer Folge die Legende des Hl. Paulus und die Geschichte des Hl. Ansgar.
Zu den sakralen Arbeiten Schriebers zählt ferner Kirchengerät wie Kerzenleuchter, ein Tabernakelaufsatz in Form eines Kruzifixes, ein Taufstein mit Aufsatz sowie ein Tabernakelträger.

P 53
P 54
S 16
S 17,18
P 107

7. Zusammenfassende Betrachtungen zum plastischen Werk

Die Analyse der plastischen Arbeiten Schriebers, besonders derjenigen, die das zentrale Thema - die weibliche Aktfigur[1] - zum Inhalt haben, zeigt, daß der Künstler keinen "Stil" durchgehalten hat. Stellte man etwa seine erste Arbeit, die "Kleine Schreitende" von 1941 neben die "Negerin" von 1966 - um zwei besonders konträre Gestaltungen herauszugreifen - und daneben noch die "Weibliche Halbfigur" von 1969/70, so würde ein des Werks Unkundiger diese drei Figuren sicher nicht ein und demselben Künstler zuordnen. Aufschlußreicher für die Gestaltungsweise Schriebers und seine künstlerische Intention ist denn auch der übergreifende Blick auf das Gesamtwerk, das eine stetig fortschreitende Entwicklung aufweist. Sie vollzieht sich unter ganz bestimmten Gesichtspunkten:
Von der äußeren Form ausgehend, entwickelt sich die Figur von der statischen, ganz auf Ruhe und ewige Dauer konzipierten Kleinplastik über die 'bewegte Statik' der monumentalen Gipsstatuen zu den, langsam den Kern öffnenden Stuck- und Bronzefiguren um die Wende der 50er zu den 60er Jahren. Innere Form wird sichtbar. Diese Tendenz weiterführend lösen sich die Stuck- bzw. Bronzefiguren der 60er Jahre zu immer stärkeren Bewegung. Der Raum wird "gewolltes, erwünschtes Element"[2] der Plastik. Ihn zu erzeugen bedient sich Schrieber zweier Möglichkeiten: einmal

[1] trotz auftretender Bekleidung kann wegen der Unterordnung dieser unter die jeweilige Körperhaltung und -gestaltung nicht von Gewandfiguren gesprochen werden. Was zur ersten unbekleideten Figur im Werk Schriebers - Stehende, 1946, P 5 -, die Bezeichnung "Akt" bezüglich, gesagt wurde, gilt auch für die übrigen unbekleideten Hölzer, die vor allem in ihrer Architektur betont werden.

[2] H.Moore, 1972, S. 119

bewegt er die "Kernplastik", indem er sie stärker gliedert; die Achsen lösen sich aus der starren Vertikalen und Horizontalen, der Kontrapost bestimmt zunehmend die Haltung. Die Einzelvolumen werden zahlenmäßig erhöht und gezerrt wiedergegeben. Sie treten in eine lebhafte Beziehung zueinander, in die Raum aufgenommen wird und dringen mit buckligem Kontur in den Raum vor.

Zum anderen löst er die Glieder vom Körper, läßt sie in alle Dimensionen des Raumes vorstoßen (ohne die Gebundenheit an den Körper aufzugeben) und gestaltet Negativvolumen in den von den Gliedern zueinander bzw. zum Körper erzeugten Räumen mit plastischen Begrenzungen. Bewegung, Expansionen und Kontraktionen lockern die Form auf, führen aber dennoch nicht zu malerischer Auflösung. Die dazu notwendigen, bedingt "extremen Körperhaltungen"[1)] werden gegen Ende der 60er Jahre (in den Steinskulpturen von Beginn an) zugunsten einer stärkeren Beruhigung zurückgenommen, die nicht zuletzt durch die Erfahrungen mit dem weniger beweglichen Stein erfolgt. Die manieristische Längung der Glieder bestimmt die Figuren weiter und erfährt in der Versteifung und im abgeflachten Kontur eine Steigerung. Das Haltungsmotiv, besonders der Glieder ist nicht mehr rein vom Konstruktiven her bestimmt, sondern auch vom Inhaltlichen.

Ein zweiter Entwicklungsstrang - der freilich nicht vom ersten getrennt werden kann - zeichnet sich an der Oberfläche der Figuren ab. Die festgespannte Haut über schwellenden Volumen der frühen Holzstatuetten bestimmt auch noch die Gipse der 50er Jahre. Entsprechend der mit der Monumentalisierung einhergehenden Dehnung der Volumen zu zwar prallen, aber auch weitflächigen Formen wird die Oberfläche jedoch

1) E.Roters, 1979, S. 64

weicher moduliert; sie hat nun etwas Samtiges, das auch im stumpfen Material des Gipses begründet ist. Mit den kernöffnenden Figuren der Jahrzehntenwende beginnt die dunkle, mit helleren Flecken changierende Oberfläche des Stucks zu atmen: Poren saugen Atmosphäre auf.
Die bewegten Stuck- und Bronzefiguren der 60er Jahre erhalten eine den Körperhaltungen entsprechend vitalisierte Oberfläche, die immer stärker wirkliche Haut suggeriert. In den eingekratzten Kerben und Löchern beginnt sie zu vibrieren, Licht aufzunehmen und zu reflektieren. Krustige, verletzende Aufrauhung, Falten welker Haut weisen auf die Vergänglichkeit des Menschen.
Mit der Beruhigung der Form atmet auch die Oberfläche wieder ruhiger, bei den Steinen in regelmäßigen Poren, beim Stuck im stumpf-flächigen Modellé. Die Bronzen mit polierter Oberfläche weisen dagegen eine kalte und leblose Oberfläche auf, welche die Erstarrung in manieristischer Pose unterstützen.

Innere und äußere Form, Komposition, Proportionierung und Oberflächenstruktur bestimmen Inhalt und Aussagekraft der Figuren, leiten sich davon ab. Die Beziehung zwischen Form und Inhalt scheint immer eine wechselseitige. Wie sich die Form im Werk verändert, so verändert sich auch der Inhalt. Verbindend und verbindlich bleibt aber der allen Figuren zugrunde liegende "Respekt vor dem Bild des Menschen"[1)], der sich aus der humanistischen Gesinnung des Künstlers ableitet. Ob allgemeingültig, überhöht, fern, distanziert oder lebensnah, ruhig oder vital, nie sind Schriebers Figuren heroisch, hochmütig, mit Affek-

[1)] unbekannt, 10.5.1961

tionen beladen.[1] Sie strahlen alle eine ihnen ganz eigene Würde aus. Der sich wandelnde Inhalt soll wieder an der formalen Entwicklung aufgezeigt werden: Die hölzernen Figuren sind in ihrer Statik,Stilisierung und "Allgemeingültigkeit"[2] mehr Idol oder Fetisch als Menschengestalt und haben beinahe den Charakter eines Objekts. Gestik und Mimik (letztere fehlt mit dem Verzicht auf die Darstellung von Gesichtszügen oft ganz) sind unbewegt, der Kopf ist geradeaus gerichtet. Die Figuren teilen sich dem Betrachter noch nicht mit, sind stumm.
Aber schon in den monumentalen Gipsstatuen ordnen sich die Glieder zu freierer Gebärde. Wie die Arme hinter den Kopf geführt werden oder hinter den Rükken, das hat etwas Selbstverständliches, fast Gelassenes, dem sich das ruhige, entspannte Gesicht einordnet. Trotz der Typisierung der Gesichter handelt es sich bei diesen Figuren schon um "Einzelerscheinungen"[3], in denen der Ausdruck der Strenge aufgegeben ist.
Bei den "gelösteren"[4] Figuren ist die Aussagekraft ganz auf den Körper und seine Bewegung konzentriert. Im Verzicht auf ausgeprägte und differenzierende Gesichtszüge erfahren Körper und Gebärden eine Betonung, die beim Betrachter ein Bewußtsein und ein Nachvollziehen "sinnlich erfüllter Körperlichkeit"[5] hervorrufen.

1) Vgl.auch C.Grützmacher, o.J., S.4:"Die Wiedergabe eines unaffektiven Seinzustandes bestimmt auch die Gestik der Figuren. Sie ist niemals Ausdruck vorübergehender Stimmungen oder Gemütsbewegungen; sie signalisiert nicht Trauer oder Freude, Zorn oder Gelassenheit, sondern ist Bestandteil der jeweiligen Haltung der Figur, ergänzt sie zur geschlossenen Einheit."
2) H.Ohff, 19.10.1975
3) ders., 19.10.1975
4) F.Baumgart, 1968
5) H.Krüger, 5.6.1961

Mit der Aufrauhung der Oberfläche werden die Wandlungen, denen der menschliche Körper ausgesetzt ist, bewußt gemacht: Verletzungen, Altern, Vergehen. Die plastische Menschengestalt erhält einen Realitätsgrad, der mit dem naturalistischen Abbild so wenig zu tun hat wie mit einem kritisierenden Realismus. Die "Abweichungen vom Mittelwert menschlicher Körperproportionen"[1], die Betonung bestimmter Körperteile und -eigenarten bei gleichzeitiger Reduzierung anderer als Ausdrucksmittel unterscheidet die Figuren Schriebers vom Naturalismus wie vom die Verhältnisse aufdeckenden Realismus. Ein Appellcharakter im Sinne eines gesellschaftskritischen Aufrüttelns ist ihnen fern. Seelische Haltungen wie Leidenschaftlichkeit, Inbrunst oder Ähnliches sind nur selten Ausdruck der
P 97,96 Figuren. Wenn sie auftreten ("Danae", "Möndin") sind sie nicht Selbstzweck, sondern stehen im Dienst der Beziehung von Figur und Raum.
Die Zerrungen der Körperformen und die Betonung der Wandelbarkeit machen die Figuren "nicht eben schöner"[2]; sie wollen Ausdruck für die Kreatürlichkeit des Menschen sein.
Mit der formalen Beruhigung der Figuren gegen Ende der 60er Jahre wird auch die Gestik leiser, manchmal rätselhaft. "Schauen, ruhiges Beobachten, Abwarten, einen Schritt auf jemanden zugehen, ihm entgegenkommen, das sind jetzt die humanen Qualitäten seiner Ge-
P 87 stalten. Man beugt sich vor, aber man schränkt die Arme übereinander, bewahrt sich gleichsam, schützt sich, doch furchtlos. Dies Motiv hat Schrieber unvergleichlich bedeutsam herausgearbeitet: wie eine

[1] W.C.Seitz, 1972, S. 10
[2] H.Ohff, 19.10.1975

Handfläche auf einem Arm liegt, unter der Brust, in der Hüfte, auf dem Schenkel, dem Knie: Ruhe haben und Ruhe geben"[1].

P 105 108

Ein ebenso auffallendes wie "bedeutsames"[1] Motiv ist der vorgereckte Hals vieler Figuren[2].Das beginnt schon Ende der 50er Jahre; in den 60er Jahren erfährt es eine Ausdruckssteigerung, indem der Kopf gerade aufgerichtet bleibt, also einen Winkel zum Hals bildet, wie dieser zum Körper. Damit wird nicht nur die Beweglichkeit des menschlichen Körpers veranschaulicht - die "drängende, vorwärtsstrebende Haltung"[3] zeugt für das Mitteilungsbedürfnis dieser Figuren. Sie kommen auf den Betrachter zu, begnügen sich nicht mit einem beziehungslosen 'Da-Sein', sondern wollen auf ihre Gegenwärtigkeit aufmerksam machen.[4]

P 59,60 64, P 87,88, 93,100, 104,106, 109

Mit der Rückkehr zu einer harmonischeren Proportionierung der weiblichen Figur, erhält diese auch lebensnähere Züge, die sich etwa in der realistischen Behandlung einzelner Körperdetails wie der Schambehaarung, der Brustwarzen oder der Quetschfalten ausdrücken. Daß sie dennoch den Charakter einer überhöhten, irrealen Kunstfigur hat, liegt daran, daß Schrieber immer auch Momente der Distanzierung hineinbringt - sei es durch den unergründlichen Gesichtsausdruck, die Versteifung der Glieder, die die

1) N.Strathmann, 18.12.1975

2) H.Moore, 1972, S.182:" ... der Hals (ist - Anm.d. Verf.) nicht bloß eine Verlängerung des Körpers..."

3) H.Moore, 1970, S. 7

4) M.Sperlich, Pathos der Wirklichkeit,1980, weist darauf hin, daß "alle Gespanntheit und Lässigkeit, alle Gewaltsamkeit und Bändigung" in Schriebers Figuren formal im "Schultergürtel", dem "idealen Mittelpunkt", dem "Nullpunkt des Koordinatensystems" "versammelt" ist, von hier ausstrahlt. Dieses durchgehaltene Prinzip bezeichnet er als "den ganzen Organismus durchströmenden Ordnungswillen", der zugleich "den Realitätscharakter dieser Skulpturen" ausmacht.

alltäglichen Bewegungsformen, die jedem gegenwärtig sind, zum Erstarren bringen und dadurch eine Unnahbarkeit bewirken oder sei es durch die Patinierung der Bronze bzw. anaturalistische Bemalung der Stuckfiguren. (Die Büsten entziehen sich schon durch ihre stilisierte Haltung, den gewählten Ausschnitt spontaner Assoziation an reale Menschengestalt.)

8. Exkurs zur Farbe

Abschließend soll noch auf die Farbe als Ausdrucksträger der Plastik eingegangen werden.
Wie bedeutende Bildhauer vor ihm (Maillol, De Fiori, Kolbe, Lehmbruck, Scharff, Scheibe, um nur einige zu nennen, die am gegenständlichen Bild des Menschen festhielten) kam Schrieber von der Malerei zur Bildhauerei bzw. Plastik. Farbe als gestalterisches Mittel war ihm also ganz selbstverständlich, und so selbstverständlich geht er auch im plastischen Werk mit ihr um. Vorausgeschickt werden muß, daß Farbe in der Plastik nicht unbedingt auf Farbe als Materialzusatz beschränkt verstanden werden sollte. Die dem Material eigene Farbe wird vom Bildhauer bei der Konzeption seiner Gestaltung ebenso berücksichtigt wie die Ausgangsform des Werkstücks - sofern diese nicht vom Künstler selbst bestimmt wird.[1)]

[1)] Ein Auswählen des Rohlings war in der Geschichte der Bildhauerei bei Auftragsarbeiten möglich und hängt immer von der materiellen Lage des Künstlers ab. Während Schrieber zumindest in den Anfängen bildhauerischen Gestaltens auf ihm zur Verfügung stehende Rohlinge angewiesen war (in einem Brief von 1951 heißt es:"Ich habe übrigens von Dierkes einen Birkenstamm von etwa 75 cm Länge und 25-30 cm Dicke. Daraus läßt sich nur eine "Stehende" machen und dies will ich die Woche beginnen." - "Kleine Sitzende", 1941, P 2, entstand bekanntlich aus einem Gewehrkolben), hatten die jüngeren Bildhauer durch Bildhauersymposien - das erste in Berlin fand 1961 statt (U.Prinz, 1980) - die Möglichkeit, sich an Ort und Stelle ihr Werkstück selbst auszuwählen und zu bearbeiten.

Die zu skulptierenden Materialien Holz und Stein erhalten ihre Farbigkeit vom jeweiligen Farbton und von der Struktur des Werkstoffs. Nußbaum hat einen ganz anderen Farbton als Kirsche, die Maserung der Ulme unterscheidet sich von der der Birke oder der Eiche usw.. Beim Stein verhält es sich ähnlich, auch hier gibt es die unterschiedlichsten Farbtöne und Strukturen. Sandsteine können (wie die Halbfiguren Schriebers zeigen) von rot bis grau getönt sein; die Zusammensetzung der Minerale ist eine ganz andere als beim Marmor, der ein "körnig-kristallines"[1)] Gestein mit "Einlagerungen bestimmter Stoffe"[1)] ist, welche Struktur und Farbe bestimmen.

Wie aus der Analyse der 'Skulpturen' hervorgeht, hat Schrieber gerade bei den frühen Holzstatuetten die Maserung des Werkstoffs in die formale Konzeption beispielhaft mit einbezogen und sich damit als ein dem Material verpflichteter Bildhauer erwiesen. (Darin folgt ihm wie kein anderer seiner Schüler Michael Schoenholtz.)

Bei den Steinfiguren sind die strengeren, weniger
P 108, 115 belebten zugleich auch die im Farbton kühleren. Die von der Struktur des Steins bedingte Aufrauhung oder Glättung der Oberfläche gibt der Skulptur ebenfalls 'Farbe'.

Schrieber hat sich bei den Skulpturen auf die auswahlhaft genannten Farbeigenschaften und -möglichkeiten beschränkt, d.h., er hat seine Holzfiguren nie bemalt wie es die mittelalterlichen Holzbildhauer taten und in unserem Jahrhundert z.B. Ernst-Ludwig Kirchner. Farbe selbst bestimmt hat er dagegen in den Bronzegüssen der Hölzer und vor allem in den Bronzeplastiken, die ihr Modell im 'plastischen' Material haben. Sie sind farbig durch das jeweilige

1) Kat. Dimensionen des Plastischen, 1981, S. 183

gewählte Mischungsverhältnis der Metalle; die Farbpalette reicht von fast schwarz über Grünlich bis zu Gold. Die Patinierung nebst Aufrauhung bzw. Glätte bis hin zur Politur, die von Schrieber stets selbst ausgeführt wurde, trägt zur Farbigkeit bei.
In den Stuckfiguren wurde die Farbe "formbestimmend"[1] eingesetzt. Die Einfärbung des Rohmaterials in ein anfänglich dunkles, schmutziges Grau-Blau unterstreicht die Körperlichkeit der Gestalt[2]. Darüber hinaus hat Schrieber, wie der Verfasser von Michael Schoenholtz erfuhr, Farbe auch partiell bemalend eingesetzt. Das ermöglichte ihm, bestimmte Formen, Tiefen und Höhlungen z.B. zu unterstreichen.
Den Maler Schrieber bezeugen aber vor allem die Stuck- und Bronzeplastiken seiner letzten Jahre.[3] Indem er die bereits im Material eingefärbten Stuckfiguren nachträglich bemalt, kann er Akzente setzen, d.h., es ist ihm z.B. möglich, die Haarkrone nicht nur strukturell, sondern auch farblich vom Kopf abzusetzen. Dies geschieht aber nicht in die Natur imitierender Weise, sondern in bewußter Abkehr vom Trompe-l'oeil-Effekt. Die Farbe, ob aufgemalt oder im Bronzeguß und seiner Patinierung angelegt, ist dem naturalistischen Farbton von Haut und Haar entgegengesetzt. Ein blau bemalter Frauenakt hat, wenn nicht provozierende, so doch Aufmerksamkeit und Interesse

[1] B.Kerber, April 1983, S. 65

[2] Die Frage Sidney Geist's, 1965, S.93,:"Is a sculpture painted all blue more "colored" than a white marbel?" erlaubt die Bezeichnung auch der Gipsplastiken Schriebers aus den Jahren 1954-57 als farbig. Das einheitliche Gelb-Weiß hebt hier die Monumentalität der Figuren hervor und ihre in der Stilisierung der Form angelegte Überhöhung.

[3] Schon 1952 erwähnt Schrieber in einem Brief bei der Gegenüberstellung von Malerei und Plastik:"Ich muß mal farbige Plastik machen." (20.1.52)

erweckende Wirkung. Unter formalen Aspekten betrachtet, betont die Blaufärbung die Dehnung der Figur, die versteifte Haltung der Glieder und damit ihren manieristischen Zug. Die aufsaugende Substanz des stumpfen Stucks macht die Farbe zum körperintegrierten Bestandteil. Die gleichmäßig stumpfe Bemalung verhindert, daß Licht und Schatten sich in den Ein- und Auswölbungen fangen und die Figur scheinbar bewegen, flüchtig machen[1]. Trotz der immateriellen Eigenschaft der Farbe Blau[2] zieht sie den Blick des Betrachters auf sich, saugt ihn auf.

Die farbliche Absetzung der Brustwarzen vom blauen Inkarnat ist mehr humoristisch gemeint und nicht als ein Zugeständnis an die Realität. Unter dem gleichen Aspekt ist die farblich abgesetzte Haarhaube besonders der "Büste mit herunterhängendem Arm" zu betrachten. Die grüne Patinierung hat ironisierenden Charakter.

P 102

[1] Schon Henri Laurens hatte vor 1920 die Farbe in seine Plastiken eingeführt, um zu verhindern, daß das Licht sie veränderte:"Ich wollte die unterschiedlichen Lichtwirkungen auf die Statuen vermeiden. Ich glaube übrigens, daß die Bildhauer aller Zeiten mit der Polychromie diesen Zweck verfolgten. Wenn eine Statue rot, blau, gelb ist, bleibt sie immer rot, blau, gelb. Eine Statue jedoch, die nicht polychromiert ist, unterliegt dem Wechsel von Licht und Schatten und verändert sich unablässig. Für mich handelt es sich bei Polychromierung darum, einer Plastik gewissermaßen ihr eigenes Licht zu geben." - aus einem Interview mit Y.Taillandier in:"Amis de l'Art", Nr. 1, Juni 1951; bei E.Trier, 1971, S. 101

[2] Vgl. dazu Y. Klein und C.Kramer bei B.Kerber, April 1983, S. 76, beide schon zitiert in der Analyse von "Auf dem Hocker".

P 109 Der goldene Bronzeguß der "Schreitenden auf roter Plinthe" macht diese unnahbar, distanziert sie vom Betrachter und hebt sie über diesen hinaus.

9. Schriebers Stellung innerhalb der figürlichen Plastik - besonders der Berliner - nach 1945 und seine Wirkung auf die jüngere Generation

Als Schrieber 1951 an die HfbK in Berlin berufen wurde, hatten sich dort bereits die Bildhauer Karl Hartung (1908), Bernhard Heiliger (1915) und Hans Uhlmann (1900) etabliert und sich einen Namen erworben. Sie galten als die maßgeblichen Künstler und Lehrer und wurden entsprechend in den folgenden Jahren in den Publikationen über die Berliner und die deutsche Plastik nach 1945 erwähnt und gewürdigt.[1)]
Während Uhlmann als gelernter Ingenieur konstruktivistisch in Stahl arbeitete, blieben Hartung und Heiliger, wenn auch stark abstrahierend - sie galten "in populärem Sinn als »abstrakt«" und wirkten "schon deshalb auf das Publikum erregend und anziehend"[2)] - zumindest vorerst an der Naturform und damit bedingt auch an der menschlichen Figur orientiert. Ihre Formfindungen gehen auf die Klassiker der modernen Plastik zurück, auf Maillol, Brancusi, Arp und Moore. Mehr als das Tektonische wird in ihren Gestaltungen das Organisch-Wachsende, sich-in-den Raum-Entfaltende betont - bei Hartung geschieht das ganz "unpathetisch"[3)] und eher ruhig, "vor allem in den beiden Typen der schön gespannten, geschlossenen Form, und der geöffneten, ausgehöhlten, bis

1) Vgl.E.Trier, 1954; W.Grohmann, 1966; W.Grzimek, 1969 (ohne Heiliger); J.Morschel, 1972; U.Gertz, 1964
2) A.Buesche, 1969, S. 214
3) W.Grohmann, 1966, S. 266

auf ein Skelett zernagten oder bis auf eine Rahmenfigur, die wie vom Druck des leeren Innenraums gespannt erscheint, reduzierten Form"[1]. Die Assoziation an Naturgebilde liegt hier näher als die an die menschliche Figur.

Bei Heiliger sind die stark in den Raum auswachsenden Gestaltungen von Pathos erfüllt und scheinbar in ständigem Wandel begriffen. Lassen sich die Abbreviaturen in den 50er Jahren noch zur menschlichen Figur ergänzen, so sind die Gebilde der 60er Jahre ganz abstrakt: sie scheinen sich vom Boden zu lösen (ein Merkmal, das typisch für die Plastik nach 1950 ist[2] und auch in Schriebers Figuren zum Tragen kommt: "Schwebende", "Springende") - "Flügelformen mit aufgerauhten, verletzten Oberflächen"[3].

Heiliger und Hartung wurden bereits in den 50er Jahren durch Einzelausstellungen einem größeren Publikum bekannt, während die Kollegen Schrieber und Grzimek (bis 1951 Prof. an der HfbK und Vorgänger auf Schriebers Stelle) mit ihren ganz figürlichen, am Menschenbild orientierten Arbeiten in deren Schatten standen.

Nach 1945 war man in der Bundesrepublik auch in der Plastik - wenn auch nicht in dem Maße wie in der Malerei - mehr an experimentell-formalen Lösungen interessiert. Die figürliche Darstellung des Menschenbildes mit einem möglicherweise, wie auch immer gearteten, "kritischen" Inhalt, rückte in den Hintergrund des Interesses.[4] Hinzu kam, daß der figürlich

1) J.Morschel, 1972, S. 11

2) Vgl.D.Oestreich, 1953, S. 194: "...Das bewußt oder unbewußt angestrebte Ergebnis ist das Schwebende oder besser: ein (in einem Kraftfeld) durch Spannungen in der Schwebe gehaltenes."

3) J.Morschel, 1972, S. 12

4) E.Trier, 1962, S. 115:"Die Deutung des Menschen in unserer Welt ist seltener."

arbeitende Bildhauer während der Adenauerära bei Kulturpolitik und öffentlicher Meinung leicht Gefahr lief, in ideologische Nähe des "sozialistischen Realismus" zu geraten. "Die verschiedenen Gruppierungen oder Einzelpersönlichkeiten, die sich zu einer "neuen Gegenständlichkeit" oder - seit Mitte der fünfziger Jahre - zu einem "Neuen" oder "Jungen" Realismus bekannten[1], wählten dabei fast ausnahmslos den Weg der stilisierten Verfestigung und subjektiven Überhöhung ihrer Objekte (...) weil sie damit die Abgrenzung gegenüber der naturalistischen oder politologischen Diskriminierung erreichten."[2]
Auch Schriebers Darstellung des Menschen kann für die 50er Jahre noch als "stilisiert" bezeichnet werden und bleibt auch später überwiegend frei von, die Zivilisation und die Existenzbedingungen des Menschen kritisierenden, oder aber, wie im "sozialistischen Realismus", positiv herausstellenden Inhalten.
Schrieber wählte seine Gestaltungsprinzipien jedoch losgelöst von den herrschenden Meinungen, in einer absoluten Selbstverantwortlichkeit.
Kommt man auf die Gegenüberstellung von Schrieber und Grzimek zu Heiliger und Hartung zurück,so läßt sich weiterhin feststellen,daß bei den figürlichen Bildhauern die "Gestaltung des Verhältnisses von Körper und Raum"[3] an Figuren mit noch massivem Volumen gebunden war,

[1] Der Begriff "Berliner Realisten" entsteht erst 1967, vgl. U.Prinz, 1980, S. 30

[2] R.Hiepe, in Tendenzen Nr.38, April/Mai 1966, S.47 f. - Tendenzen, 1960 gegründet, "setzt sich ausdrücklich für eine politisch linksstehende engagierte Kunst ein und behandelt Probleme des Realismus, der Karikatur, der Werbung, des Bildungswesens usw. Engagierte Künstler in Spanien, Italien, Frankreich, Kuba, Mexico, Afrika, Japan und den kommunistischen Ländern werden vorgestellt und westliche Kunstformen und -ereignisse in einem kritischen Sinn durchleuchtet."- Seit 45, Die Kunst unserer Zeit Bd.III, Dokumentation S. 148

[3] E.Trier, 1962, S. 117

während der Trend der stärker abstrahierenden zur Aushöhlung und Reduzierung der Gestalt ging.
Die moderne, ungegenständliche Malerei, gemeint ist die dem "Tachismus" und "abstrakten Realismus" zuzurechnende, auch "informelle" Malerei, griff, wenn auch nur verhalten, so doch spürbar, auf die Bildhauerei über. So inspirierte die tachistische Kunst eines Dubuffet (1901) und Wols (1913-1951) mit ihren rauhen Strukturen die Oberflächenbehandlung der plastischen Gestaltungen[1]. Die im Einflußbereich Maillol-Brancusi-Arp-Moore entwickelte Glättung der Oberfläche über fest gespannten Formen wich zunehmend einer Aufrauhung, Verletzung, Verkrustung. Die Oberflächenstruktur wurde verstärkt Ausdrucksmittel, sei es unter ästhetisch-formalen Gesichtspunkten oder unter inhaltlichen.
Germaine Richier (1904-1959) kam schon in den 40er Jahren (unabhängig vom sich später manifestierenden Tachismus) zu figürlichen Gestaltungen mit zerrissener, geschundener Oberfläche, die "Ausdruck des Zerbrochenseins"[2] war. Gleichzeitig ließ die Reduzierung der plastischen Masse, besonders bei den 'unförmigen', gesichtslosen Köpfen Assoziationen an Kreaturen wekken, die einer sie schmerzlich auszehrenden, verstümmelnden Umwelt ausgesetzt sind. Das 'Menschliche' ist in diesen Figuren zugunsten einer Pointierung des 'Kreatürlichen' zurückgenommen.[3]
Ähnlich wie Germaine Richier gestaltete auch Reg
Abb.176 Butler (1913), der seine Figuren darüber hinaus in ausgeprägten Schrägrichtungen stürzen läßt. Dabei verzichtet auch er auf die volle Ausprägung des Körpers und oft ganz auf die Gestaltung des Kopfes.

[1] Vgl.G.Schmidt,Kat.B.Heiliger, Gal.im Erker,S.Gallen, 1964
[2] G.Schmidt, Kat.B.Heiliger, S.Gallen, 1964
[3] Schon Titel wie "La Feuille" o. "L'ouragan" verweisen auf den Bereich der Natur außerhalb des Menschen

Hier scheinen mehr formale Spannungszustände als Inhaltliches vorrangig zu sein.
In der Berliner Plastik sind vor allem Rolf Szymanskis (1928; Schüler von Heiliger, Scheibe und Dierkes) Figurationen von Zerstörungen und Verletzungen geprägt. Sie bleiben jedoch nicht an der Oberfläche, sondern greifen die Substanz an, die nicht mehr bestimmbare oder besser, benennbare Form ist; vielmehr scheint sie in einem Wandlungsprozeß begriffen, der Wachsen und Verwittern zugleich beinhaltet. Das Ergebnis ist mehr Pflanze als menschliche Figur.
Schrieber, dessen plastisches Werk in der Gesamtschau mehr von den formalen Prinzipien des In-sich-Ruhens bestimmt ist, hat sich den modernen "Formtendenzen"[1], nämlich "Spannungszustände" darzustellen und die Plastik von ihrer "Schwere" zu befreien[2], ebensowenig verschlossen, wie der Tendenz zur Aufbrechung der plastischen Masse und ihrer Oberfläche. Anfang der 60er Jahre führte das zu jenen weiblichen Gestalten (und auch männlichen - siehe "Alter Mann"), die innerhalb des Gesamtwerks am eindrucksvollsten die Auswirkungen der Umwelt auf den Menschen widerspiegeln.
Entgegen den von Hermann Raum polemisch bezeichneten, "hoffnungslos entmenschten, zerstückelten, entfremdeten, gemarterten Menschen"[3] in der Plastik der 60er Jahre, die seiner Meinung nach von einem "aggressiven Antihumanismus"[3] bestimmt ist, ist der

[1] D.Oestreich, 1953, S. 194

[2] Die frühen Holzfigurinen, die in ihrer formalen Geschlossenheit und Reduzierung auf wenige gespannte Grundformen noch den Gestaltungen Schlemmers, Matarés und Brancusis verbunden waren, waren bei aller Betonung des streng Tektonischen doch immer auch 'leicht', wenn auch stabil und unbewegt.

[3] H.Raum, 1977, S. 149

Ausdrucksgehalt von Schriebers Figuren kaum als gesellschaftskritisch zu bezeichnen. Schrieber lag nicht daran, in der formalen Überspitzung zu provozieren; er stellt die Einflußnahme des Menschen durch die Umwelt und sein Reagieren auf Raum auf eher zurückhaltende Art dar. Formal geschieht das im Verzicht auf extatische Körperhaltungen - die manieristischen Verzerrungen wirken nie dramatisch oder unglaubhaft, Schrägrichtungen sind niemals grell, sondern bleiben Abweichungen aus der Vertikalen. Die Figuren entäußern sich auch nicht hemmungslos, sind nicht laut, sondern teilen sich durch ihre bloße Anwesenheit mit. Ihre Ausdruckskraft erzielen sie in der Betonung des Sinnlich-Körperlichen der weiblichen Gestalt und nicht in einer "psychologischen ...Aussage"[1]. In der Körperhaftigkeit liegt ihre "Eindringlichkeit"[2]. Besonders die Sandsteinfiguren der letzten Dekade in Schriebers Schaffen, die wieder ganz vollplastisch gestaltet sind, also nicht mehr mit reduzierten Massen arbeiten, sind ganz frei von kritischen oder erzieherischen Aussagen und zugleich die sensibelsten und humansten Gestalten. Von der zeitgenössischen figürlichen Plastik am wenigsten beeinflußt, sind sie die selbständigsten und überzeugendsten Gestaltungen.[3] Und auch Verfremdung wie sie etwa den späten Bronzefiguren ("Schreitende auf roter Plinthe", "Büste mit herunterhängendem Arm" etc.) eignet, ist zurückhaltend, humoristisch manchmal, aber nie schokkierend oder aufrüttelnd.

1) D.Oestreich, 1953, S. 194

2) F.Baumgart, 1964

3) Vgl.dazu W.Schl.,29.3.68:"Was Schrieber auch in sein Werk hereinnimmt an Anregung oder Vorbild - nichts erscheint unkontrolliert übernommen, alles wird wahrhaft angeeignet."

Am gegenständlichen Menschenbild in der Berliner Plastik nach 1945 halten auch Waldemar Grzimek (1918-1984) und Waldemar Otto (1929)[1] fest, die beide wie Schrieber zu den "Wegbereitern" gehören, welche die Tradition der figürlichen Bildhauerei Berlins von Schadow "über Tuaillon, Kiss, Lederer, Klimsch, Kolbe, Blumenthal, Marcks, Scheibe und Sintenis" aus ihrer "Erstarrung" lösten, indem sie "mit neuen Form- und Bewegungsmomenten vor allem eine neue Art der Übersetzung des figürlichen Gegenstands im räumlichen und rhythmischen Ablauf gefunden"[2] hatten. Beide können überdies als "Realisten" bezeichnet werden, da sie die "politische und gesellschaftliche Wirklichkeit"[3] in ihr Werk miteinbeziehen.

Grzimek, 1918 in Rastenburg, Ostpreußen, geboren und Schüler von Gerstel und Scheibe an der Berliner Akademie, war 1948-51 Professor an der HfbK Berlin. Von anfänglichen hartkantigen Gestaltungen weiblicher und männlicher Akte, die den tektonischen Gliederbau betonten und auf geometrische und stereometrische Grundformen reduziert waren, kam er Ende der 50er Jahre zu "runden und fleischigen"[4] Formen, die sich unter straffer Oberfläche prall gespannt schwellen. Hinzu trat eine "aktive Raum- und Bewegungskonzeption"[5], gebunden an "extreme Körperhaltungen"[6],

[1] Hier wären des weiteren auch Richard Hess (1947), Schüler von Heiliger, und Karl Henning Seemann (1934), Schüler von Gonda und Heiliger, zu nennen, die aber aufgrund ihrer Geburtsdaten der jüngeren Generation zuzurechnen sind. Stellvertretend für diese - die jüngere Generation - sollen im folgenden, da im Kontext sinnvoller, die Schüler Schriebers vorgestellt werden.

[2] E.Roters, 1969, S. 338

[3] Vgl. H.Ahlheit, R.Rosinski u.a., 1980, S. 8

[4] G.Hüter, 1980, S. 63

[5] H.Raum, 1977, S. 210

[6] E.Roters, 1979, S. 64

Abb.177 welche sich in Titeln wie "Stürzender", "Gestürzter", "Kriechende" usw. bereits ankündigen.
In den 60er Jahren erfährt die "extreme Körperhaltung" eine Steigerung. Hinzu tritt die Verlebendigung der Gestalten durch bewegte, auch gestauchte und gezerr-
Abb.178 te Volumen unter nun poröser Oberfläche.
Begriffe wie "ästhetisch" oder "schön" lassen sich auf die Motive und Formen nicht mehr anwenden. Die Figuren haben sich dem Ideal "körperlicher Vollkommenheit"[1] ganz entzogen. Damit nähern sie sich einem "Realismus", der dem der weiblichen Akte Schriebers verwandt scheint, die ja auch nicht "schön", d.h., harmonisch, anmutig oder reizvoll sind. Schriebers Realismus bleibt jedoch zurückhaltender und, was ihn von Grzimek und anderen unterscheidet, auf die Darstellung des Körperhaften beschränkt.[2] Grzimek dagegen weitet seinen "Realismus" auch auf die Motive aus, indem er bestimmte "Berufscharaktere" sowie "Menschen in ihrer alltäglichen Haltung"[3] darstellt. Sein Realismus bezieht die Umwelt, die Lebensbedingungen stärker ein, als daß er etwas über die dem Menschen immanenten Qualitäten aussagt. In solchen Gestaltungen sind Körperformen und -haltungen wieder beruhigter , weniger antiidealistisch.
In starken Richtungskontrasten dynamisiert sich die Gestalt ab Mitte der 60er Jahre zunehmend - Schrägrichtungen herrschen vor. Der "soziale Realismus"[4], der sich an bestimmten Tätigkeiten orientiert, ist überwunden. Seelische Momente, auch sinnliche be-

[1] G.Burkamp, 19.6.76, zu Schriebers Frauengestalten
[2] Nur in wenigen Gestaltungen bezieht er die Alltagswelt konkret ein, so in "Vor der Tür" I und II oder in "In der Sonne", "Sich Trocknende".
[3] E.Roters, 1979, S.69/68
[4] E.Roters, 1979, S. 69

gleiten die körperhaften Motive.

Waldemar Otto, 1929 in Petrikan, Polen, geboren und Schüler der HfbK zu Zeiten, in denen Schrieber und Grzimek bereits lehrten, hat den "Mensch in seiner Körperlichkeit"[1] zum Zentralthema seines Schaffens gemacht. In "expressiven Gebärden"[1] und extremen Körperhaltungen wird das Verhältnis der Figur zum Raum und umgekehrt mannigfaltig dargestellt. In den 60er Jahren sind die meist weiblichen Figuren in auffälliger Weise verstümmelt. Den Torsi fehlen neben dem Kopf oft ein oder mehrere Glieder. Die verbliebenen sind in ihrer Masse reduziert, spitz zulaufend und oft in Stümpfen endend. In ihrer extremen Anordnung in vorstoßenden Winkeln oder gestreckten Schrägen kontrastieren sie mit dem plumpen Körper mit seinen schwellenden Massenvolumen, die sich in gestauchten Formen bewegen. Die Figuren ähneln damit den frühen von Reg Butler.

Abb.179

Gegenüber den ruhigen Figuren Schriebers haben die Ottos durch ihre "schmerzhaften Deformationen"[2] über das räumlich- bewegte Erlebnis hinaus "Appell-Charakter"[2]. "Sie stehen als Mitmenschen einer bestimmten Kategorie neben uns und appellieren an unser Mitgefühl. Weniger im Sinn des Mit-Leids als des Mit-Seins"[2]. In den 70er Jahren wird die Figur, vornehmlich die männliche, bedrohlich zwischen Wände gespannt, aus denen sie sich nicht befreien kann.

Abb.180

[1] L.Schauer, 1973
[2] L.Schauer, 1973

Die Bedrohung zeichnet sich nicht allein formal ab, auch das Gesicht wird zum Ausdrucksträger der physischen und psychischen Verfassung. Diese Gestaltungen haben in der Darstellung konkreter Bedrohungen einen sozialkritischen Akzent, d.h., sie machen auf repressive Existenzlagen und Konflikte aufmerksam[1)], indem sie in eine plastisch realisierte Beziehung gesetzt werden.

[1)] Vgl. H.Raum, 1977, S. 215:"Ende der 60er Jahre entstanden konkretere Gestalten, in extremen räumlichen Situationen, Existenzlagen und Konflikte verdeutlichend (...), vorherrschendes Motiv ist die geistige und soziale Repression, die Enge, Sichtbehinderung und Lähmung."

9.1. Schrieber und seine Schüler[4)]

Die Wirkung Schriebers auf die jüngere Generation, d.h., der nach 1930 geborenen[1)], betrifft vor allem seine Schüler an der HfbK Berlin. Was sie abseits jeder individuellen Einzelleistung miteinander und mit ihrem Lehrer teilen, nennt Martin Sperlich:"... eine ungenügsame, rastlose Neugier, eine forschende Ungeduld ... bei dem immer erneuten Versuch, die Kategorie des Räumlichen auf ihren geistigen und sinnlichen Gehalt zu befragen und zu erproben, ... bei der Skulptur mit Verformungen und Durchdringungen auf dem Untergrund eines aggressiven Realismus, mit einer Gewaltsamkeit bei der Bewältigung der Wirklichkeit"[2)]. (Wie der Verf. schon an anderem Ort zu verdeutlichen suchte, teilt er, was den Bildhauer Schrieber betrifft, nicht die Auffassung, es handle sich um einen "aggressiven Realismus", der seine Gestalten bestimmt. Will man bei der Kategorie des Realismus" - der Begriff läßt sich nicht allgemeinverbindlich bestimmen[3)] - bleiben, so könnte man ihn mit dem Zusatz 'dem Humanen verpflichtet' versehen.)

[1)] Diese Generation erhielt ihre Ausbildung und entwickelte ihr Werk erst nach 1945. Sie hat die Zeit des Dritten Reichs und besonders die Kriegsjahre bewußt miterlebt, so daß ihre Anschauung des Menschenbildes insofern geprägt ist, als sie ihm sehr kritisch gegenübersteht und es nicht frei von Zwängen, Unterdrückung, Verletzungen u.ä., nicht isoliert von Zivilisation, Alltag und Existenzbedingungen sehen kann.

[2)] M.Sperlich, 1980, Ansprache zur Eröffnung der Ausst., S.2.

[3)] Vgl. R.Hiepe, 1966, S. 47 ff.:"Was Realismus ist, läßt sich niemals nach einem fixierten Programm entscheiden, weil Ort und Umstände, weil die historische und aktuelle Praxis des Menschen über diesen Begriff mitbestimmen ... Der Realismus ist der ästhetisch-künstlerische Ausdruck der Erkennbarkeit der Welt. Seine Methode besteht darin, diese alle materiellen und geistigen Bereiche umfassende Gesamtrealität immer wieder als erkennbar, begreifbar, im menschlichen Sinne faßbar und damit veränderbar darzustellen..."

[4)] Die Malerschüler wurden nicht berücksichtigt. Zu ihnen zählen u.a.: Regina Tosch, Antje Marcinowski, Catharina Cosin, Barbara Keidel und Lutz Raffel.

Zu Schriebers bekanntesten Schülern zählen die Meisterschüler Joachim Schmettau und Michael Schoenholtz, die beide zu ganz unterschiedlichen Lösungen bei der Darstellung desselben Themas in der Plastik kommen. Der Mensch in unserer Zeit wird bei Schmettau anfangs 'veristisch', durch Bemalung und alltägliche Attribute, bei Schoenholtz 'manieristisch' in plastische Gestalt umgesetzt - beides Darstellungsmöglichkeiten, die im Werk Schriebers ihre Anregung fanden[1].

9.1.1. Joachim Schmettau, 1937 in Bad Doberan geboren, und seit 1946 in Berlin, war von 1956-61 Schriebers Schüler an der HfbK[2], zu einer Zeit also, in der dieser noch ganz der "reinen Plastizität"[3] verpflichtet war. Und so sind auch Schmettaus Figuren ganz vom Prinzip der ruhigen, geschlossenen und statischen Gestaltung bestimmt. "Schmettau weist nach, daß die Überwindung des stilisiert-idealistischen Aktes, wie er seit Hildebrand unsere Meinung von Figur beherrscht, keinesfalls nur in Richtung der freien Form möglich ist"[4]. Ob Ganzfigur, Halbfigur, Büste oder Kopf, immer ist die Form unter glatter Oberfläche fest gespannt. "Der Wunsch, »eine feste Form zu finden und selbst zu machen«, schuf sich im Hinterkopf ein plastisches Instrument, eine Art Schale, die der Bildhauer in ihren formalen Möglichkeiten erläuterte"[5].

1) Vgl.H.Ohff, 19.10.75:"Da steckte ein Manierist in ihm (in Schrieber - Anm.d.Verf.) (der eine Art Inkarnation im Werk von Michael Schoenholtz fand) und ein Verist (Joachim Schmettau)."

2) D.Biewald, 1973, S. 115:"Von Schrieber, so sagt Schmettau, habe er die Haltung den Dingen gegenüber gelernt, die Ehrlichkeit und Unabdingbarkeit. Schrieber habe kaum an seinen Arbeiten korrigiert, wie nebenher seien Sätze gefallen wie:"Seien Sie nicht so eitel" oder "Sehen Sie sich mal das Knie an" und das habe ihn zu einer ständigen Kontrolle der eigenen Person gebracht."

3) F.Baumgart, 1964

Als Materialien zur geschlossenen Form mit einfachem, klar überschaubarem Kontur, dienen ihm Marmor, Bronze, Stuck und Gußstein. Der Stuck wurde vielfach bemalt und in der Oberfläche aufgerauht. Marmor und Bronze dagegen sind durch Politur immer in ihrer Eigenschaft, Nüchternheit bis hin zur Kälte auszustrahlen, betont. Dadurch erhalten die alltäglichen Motive, die Schmettau den Namen des Veristen eintrugen, den Charakter, auf Dauer festgehalten, 'gegenständlich' gemacht zu sein. Die Normalität der Figuren und ihrer Haltungen, bzw. Handlungen (sie rauchen oder trinken) erscheint nun eher unnormal, unwirklich, gestellt, fremd und distanziert."Die Figuren werden gleichsam dem Historischen, der Veränderung, dem Zufälligen entrückt. Wie neu erscheinen sie. Der harte metallische Glanz löscht die Illusion der Stofflichkeit, ja des Lebendigen ...Momentane Dehnung und Abheben des Körpers gehen über in Stabilität und schließlich überindividuelles Regelmaß[1)].

Zur Entrückung aus der konkreten, die Wirklichkeit imitierenden Realität, trägt ferner ein Grad an Abstraktion bei, welcher die Gestalten stilisiert erscheinen läßt. Die Köpfe, oft kahl, oder mit helmartig aufgesetzter Haarkalotte, betonen die geometrische Grundform, das Oval; die Gesichtszüge sind formelhaft und damit überindividuell, allgemeingültig.

Abb.181, 182

Ulrich Gertz nennt Schmettaus Figuren "eine dritte Form der menschlichen Gestalt zwischen formelhafter Abstraktion und individueller Einmaligkeit"[2)].

4)(der Vorseite) unbekannt, in Tendenzen Juni-Juli 1968, S. 85-87

5)(der Vorseite) H.Kinkel, Dez. 1970, S. 732

1)H.Fuchs, 1970

2)U.Gertz, zitiert nach H.Kinkel, Dez.1970, S.732

Jürgen Morschel beschreibt den seltsamen Zwischenbereich, in dem sich Schmettaus Gestalten befinden, wie folgt:"Man hat von den Figuren, Halbfiguren und Köpfen Schmettaus den Eindruck, als sei da eine Wirklichkeit festgestellt, die dem reinen Naturalismus wie der Abstraktion gleichermaßen fernsteht, die andererseits aber auch doch wieder vergegenwärtigt ist mit den Mitteln naturalistischer Präzision und abstrahierender Vereinfachung. Es ist, als sei der Gegenstand, als sei die Figur in einen luftleeren Raum gebracht, wo sie unverhüllt, frei von allen auflösenden, distanzierenden Effekten atmosphärischer Trübungen, eine ganz unmittelbare, intensive körperliche Gegenwart gewinnt."[1)]

Abb.182 In Gestalten wie "Kopf auf Stäben" (1969, Bronze) oder "Kopf mit Hand I" (1968, Bronze) wird der bereits im Material angelegten Objekthaftigkeit eine schockerzeugende Komponente hinzugefügt, welche die Attribute der Alltäglichkeit (Tasse oder Zigarette) ersetzt. Das befremdende und schmerzhafte Arrangement aus isoliertem Kopf und Stäben bzw. kupierter Hand macht die äußerlich nüchterne Gestaltung symbolhaft. Sie erzeugt beim Betrachter eine Irritation, die ihn dazu drängt, sich mit dem Kunstwerk auf eine intellektuelle Art auseinanderzusetzen, die auch gesellschaftsbezogene Überlegungen mit einbezieht . Dies unterscheidet vor allem den 'modernen', gesellschaftskritischen Künstler vom zurückhaltenderen, wie ihn in dieser Gegenüberstellung Schrieber verkörpert.

9.1.2. Michael Schoenholtz, 1937 in Duisburg geboren und damit gleichen Jahrgangs wie Schmettau, studierte von 1957-63 bei Schrieber an der HfbK.[2)]

1) J.Morschel, 1972, S. 156

2) I. Schrieber, brieflich:Schoenholtz betont gerne, daß er Nachfolger Schriebers auf dessen Lehrstuhl ist.

Seine frühen Arbeiten scheinen denn auch von den Steinfiguren des Lehrers beeinflußt, in denen sich die Volumen buckeln und stauchen, die Oberfläche, porös gemacht, atmet, weich und nachgiebig erscheint. Auch Schoenholtz' Thema ist der Mensch, aber - wie häufig auch Schmettau -, stellt er ihn nicht in seiner ganzheitlichen Gestalt dar, sondern in der Reduktion auf den Torso und das Fragment.
Im Torso erhält die Stofflichkeit des Körpers, die sich im weichen Sandstein als faltiges Fleisch mit aufgerauhter Oberfläche ausprägt, eine besondere Betonung. Der Leib wird in Deformationen gezwängt, die ihn häßlich erscheinen lassen. Den "mächtigen Formen"[1] fehlt jede Spannkraft, d.h., die Architektur des Körpers bleibt durch das fehlende Knochengerüst verborgen.
Die isolierten Arm- und Beinfragmente, die Hände und Finger, die in Sandstein oder Marmor manieristisch gelängt, fleisch- und muskellos sind, erzeugen Irritationen. Um sie in ihrer Eindringlichkeit zu steigern, werden diese kantigen "Säulen-Glieder"[2] oft verdoppelt oder vervielfacht und in mehrteiliger Gestaltung in Reihung gebracht.

Abb.183 In "4 Liegende im Wasser" etwa tauchen aus den 4 Platten, die zugleich die Wasseroberfläche darstellen, die isolierten Körperfragmente auf: 2 gewinkelte Beine und ein Armfragment; 2 riesige Hände begleitet von einem riesigen Bein; 2 Beine mit Fußfragmenten; 2 gewinkelte Beine, Fingerfragmente. Die Ausschnitthaftigkeit wird von der Abweichung aus dem natürlichen Körpermaß und seiner Proportionierung begleitet; hinzu kommt die geschlossene Decke

[1] J.Morschel, 1972, S. 158
[2] U.Bode, 13.Sept. 1969, in:Brusbergberichte 6, S. 21

der Steinplatten, denen die Transparenz der Wasseroberfläche fehlt - die Assoziation zur Gesamtfigur wird dadurch erschwert. Die Glieder erfahren durch diese Mittel eine Entmenschlichung, eine Abkehr von allem Lebendigen und eine Künstlichkeit, die sie außerhalb der Realität setzen.
Den Anlaß zu den Arbeiten mit Gliederfragmenten lieferte dem Bildhauer Schoenholtz ein Erlebnis und eine Erfahrung aus dem Alltag, aus der konkreten Wirklichkeit also:"Schoenholtz sah an einer Hauswand einen Mann liegen, die Beine angezogen - ein Unfall -, er sah nur das Dreieck der hochgestellten Beine, das einzig aktive; den Körper als Ganzes nahm er gar nicht mehr wahr, er lag völlig wesenlos dabei. Aber die angezogenen Kniee, das Dreieck, das hier eine Reduktion bedeutet, die als Ausdruck des Gestörten erfahren wird, erschreckte und faszinierte ihn. Es war die Endeckung, daß der Ausdruck, das Wesen eines Ganzen auch in einem Teil ausgeformt ist."[1)]
Die befremdende, auch abstoßende Wirkung der Gestaltungen bestätigt Schoenholtz, indem er einen weiteren Aspekt des äußeren Anstoßes benennt, der über das formale Interesse hinausgeht:"All dem, was ich mache, liegt etwas zu Grunde, das ich vielleicht mit Angst bezeichnen oder allzu große Empfindlichkeit nennen kann. Ich beschäftige mich immer mit dem, was unangenehm auf mich einwirkt, mit dem, was mich am meisten erregt und reizt, also zum Arbeiten bringt. Es ist das, was in mir ein unangenehmes Gefühl verursacht, ein Gefühl, das in der Nähe von Angst, Widerwillen und Ekel liegt. Dieses Empfinden rufen in mir nicht nur sensationelle Ereignisse hervor. Es kann schon durch die Beobachtung,wie jemand sich einen Finger einklemmt oder eine alte Frau auf dem

[1)] R.Riester, 1972, S. 6

Zebrastreifen angefahren wird, erregt werden. Alltägliche Dinge stimulieren mich meist."[1)]

So lassen sich für die Sandsteinskulpturen Bezeichnungen wie "grausig"[2)], hinfällig oder gequält erklären, obwohl sie eigentlich jeder Tragik im Ausdruck entbehren (wie sie beispielsweise den Gestaltungen Waldemar Ottos eignet), und weniger gesellschaftskritisch sind als vielmehr 'feststellend'.

Von gleicher Bedeutung wie der inhaltliche und formale Anstoß ist für Schoenholtz das Material, das ihn zu solchen Gestaltungen drängt bzw. im Hinblick auf sie ausgewählt wurde. "Schoenholtz bringt ... Gegenstand und Material zu einer einzigartigen Übereinstimmung, er interpretiert den Gegenstand aus den spezifischen Möglichkeiten und Eigenschaften des Materials und bringt umgekehrt durch den sozusagen auf das Material angewandten Gegenstand die Möglichkeiten und Eigentümlichkeiten des Materials zum Vorschein."[3)]

Eignen dem Sandstein die Qualitäten der nachgiebigen Formbarkeit, so "zwingt"[4)] der Marmor, dem sich Schoenholtz Ende der 60er Jahre zuwendet, in seiner Härte "zu einer größeren, stärkeren Einfachheit.."[4)]. Wird er bis zur Glätte poliert, so wirkt er außerdem kälter als andere Steinarten.

Abb.184 Die "Vier Beine" (1970, Marmor) sind nicht nur in der Ausschnittwahl fremd und distanzierend, sondern auch in der Handhabung des Materials.

1) M.Schoenholtz, in, Brusberg Berichte 13/72, S.44/45

2) unbekannt, Die "Große Berliner", in, Tendenzen Nr. 39, Aug. 1966, S.121 - vgl. auch H.Raum, 1977, S.215, der die Anregung zu Schoenholtz Gestaltungen weitausgreifend bei Hrdlicka zu finden glaubt, ohne die Gestaltungen des viel näheren Schrieber zu sehen.

3) J.Morschel, 1972, S. 158

4) M.Schoenholtz im Gespräch mit K.-H.Olbricht, in: Die Kunst und das schöne Heim, Jan.1971 H. 1, S.12

Neben dem Stein arbeitet Schoenholtz auch im plasti-
Abb.185 schen Material der Bronze. 1970/71 entstand eine Reihe von männlichen Halb- oder Ganzfiguren mit technoiden Gliedern und Köpfen, die an Roboter erinnern. Die Oberflächen sind zum Teil gewellt und eingeknickt. Die Hochglanzpolitur und die teilweise Vernickelung der Bronze steigern die Sterilität und Künstlichkeit dieser Gestaltungen.

Erscheinen die Gestaltungen auch zunehmend abstrakt und vom Menschlichen entfernt ("Sanitäre Anlage" etwa, eine Serie von Arrangements aus Becken und Röhren, zum Teil mit Einfügungen von Metallstreifen, welche inhaltliche Bedeutung haben[1]), so sind sie doch immer am Menschen und seiner Umgebung orientiert. "Durch die Identifikation mit einem Gegenstand oder Körper, der mir in irgendeiner Weise ähnlich ist, können Erfahrungen oder Gefühle besser übermittelt werden. Einen bestimmten Schmerz, eine bestimmte Spannung, einen bewußten Zwang empfinde ich deshalb so stark, weil ich den dargestellten Arm in seiner Art und Weise mit dem meinen in Verbindung bringe."[2] "Der uns sichtbare und erlebbare Gegenstand bzw. Körper"[2] gibt nach Ansicht Schoenholtz' aber auch formal mehr her, "als bloße geometrische oder abstrakte Formen."[2]

Die Umsetzung in das Kunstwerk führt bei Schoenholtz über die eigene Empfindung, will aber nicht im Persönlichen steckenbleiben. Er sieht seinen "gesellschaftspolitischen Auftrag als Künstler"[3] mehr in

[1] M.Schoenholtz, a.a.O.S.12:"Diese Bleistriemen versinnbildlichen den für mich schrecklichen Hygienezwang.Blei und Marmor dürfen in diesem Zusammenhang nicht formal gesehen werden. Nicht so, als ob Metall immer Marmor stören oder zerstören würde. Ich handhabe das ganz nach Belieben. Es ist ausschließlich eine Frage des Inhalts der Skulptur."

[2] ders.a.a.O.S. 14

[3] K.-H.Olbricht, Ja.1971, S.14

der sachlichen Darstellung von Stimmungen und Fakten, als im auf Veränderung drängenden Aufrütteln:"Innerhalb der Gesellschaft ist das Kanalisationssystem (bezieht sich auf die "Sanitäre Anlage" - Anm.d.Verf.) nicht kritisierbar, das muß so sein. Trotzdem ist es schrecklich. Im Grunde nur ein Achselzucken ! Es wäre ein Widerspruch in sich, wenn ich meine Arbeit nur persönlich auffassen würde und sie trotzdem in Ausstellungen schicke, wo diese von vielen gesehen werden. Ich nehme also an, daß die von mir bildnerisch fixierten Gefühle bei anderen gleichermaßen existieren."[1)]

9.1.3. Neben Schmettau und Schoenholtz ist vor allem auch Lutz Brockhaus als erfolgreicher und zu eigenständigen Lösungen gekommener Bildhauer aus der Schule Schriebers hervorgegangen.
1945 in Berlin geboren, begann er 1966 sein Studium an der HfbK und wurde 1971 Meisterschüler Schriebers. Seit 1972 lehrt er an der TH Darmstadt.
Seine Menschengestalten in Bronze, Terrakotta und Stein haben etwas vom nüchternen Realismus Schmettaus, aber auch von der Sinnenhaftigkeit und Eindringlichkeit in der Ruhe der Frauengestalten bei Schrieber.
Die Köpfe und Büsten sind nicht Individual-Porträts, sondern formal konzentrierte, objektive Umsetzung bestimmter Menschentypen aus der Wirklichkeit in die Kunstform. Dennoch sind sie nicht allgemeingültig, austauschbar und steril, bleiben nicht ohne innere Aussage. Objektivität und Nüchternheit heißt hier soviel wie "Eindeutigkeit des Verhaltens als Ausdruck innerer Klarheit, Logik."[2)]

1) M.Schoenholtz im Gespräch mit K.-H.Olbricht, Jan. 1971, S. 14
2) U.Gertz, 1975

Auch in den Halb- und Ganzfiguren gibt es nichts Unbestimmtes, das vom Betrachter spekulativ erschlossen werden müßte. "Literarisches und Expressives, Anekdotisches und Demonstratives"[1] ist aus diesen Gestalten verbannt. Auch darin sind sie den Gestalten Schriebers verwandt. Ohne Kritik üben oder gar provozieren zu wollen, ruhen sie in sich und sind ganz
Abb.186 auf ihr eigenes Tun und Sein konzentriert und reduziert. Verschließt Brockhaus seinen Figuren die Augen ("Schwangere", 1975, Sandstein; "Isis", 1976, Bronze), so wird ihre Konzentration auf sich selbst, das 'Sich-Erlauschen', noch deutlicher, eindringlicher.[2]

Werden die Gestaltungen in eine Beziehung gesetzt, so scheint diese mehr von der Natur als von der Zivilisation bestimmt. In der Verschmelzung mit den Elementen des Wassers und der Erde etwa wird zugleich das Bewußtsein für die eigene Körperlichkeit, für
Abb.188 die stoffliche Existenz spürbar ("Im Wasser", 1973, Bronze; "La Terra mia", 1974, Bronze; "Gäa", 1975, Terrakotta).

Ihre spürbare Präsenz erhalten die Figuren nicht zuletzt in der festen Form ihrer Gestaltung. In meisterhafter Handhabung des Materials spannt sich die konzentrierte Masse unter geschlossenen Oberflächen. Nichts löst sich auf, erscheint amphor. Die Gestalt des Menschen wird bewahrt, auch wenn sie in der äußeren Erscheinung fragmentiert ist.

Die formale und stilistische Herkunft Brockhaus' soll hier an wenigen Beispielen aufgezeigt werden.

1) U.Gertz, 1975

2) vgl. U.Gertz, 1975:"Unverwechselbar mit den Plastiken zeitgenössischer, vielleicht sogar gleichaltriger Künstler, die sich ebenfalls der menschlichen Figur zuwenden, ist die Sprache dieser in sich ruhenden, auf sich konzentrierten, sich erlauschenden Gestalten und Köpfe."

Die plastische Dichte und formale Präzision der Köpfe bei Brockhaus, im "Kopf eines Irren" und der "Büste eines Irren" (1973, Bronze bzw. Marmor), besonders ausgeprägt in der Hervorhebung der Architektur und der Einzelformen in einem festen Gefüge, findet sich im Spätwerk Schriebers, z.B. in den weiblichen Halbfiguren aus Sandstein (vgl. besonders "Weibliche Halbfigur", P 105, wo sich das Knochengerüst an Stirn und Wangen kraftvoll gegen die gespannte Oberfläche drückt).

Abb.189

Abb.155

Gestaltungen wie "Tanzende" (1974, Sandstein) und "Schwangere" (1975, Sandstein) machen den verwandten Umgang mit dem Material deutlich. Die Form des Steinblocks berücksichtigend und wahrend, gestaltet Brockhaus die Volumen: sie drängen gespannt und geschwellt aus dem Kern an die Oberfläche, wo sie sich in Stauchungen und Zerrungen zu bewegen scheinen und doch wieder an der freien Bewegung, am losgelösten Wachsen von den Begrenzungen durch den Stein gehindert werden (vgl. auch hier wieder "Weibliche Halbfigur", P 105, wo das sich wölbende Volumen des Bauches zurückgedrängt wird, so daß es seitlich ausweichen muß, sich gegen die Schale des Hemdes drückt).

Abb.190

Abb.187

Abb.155

"Kopf mit Spiegel" (1971, Bronze) und "Lulu" (1972, Bronze) zeigen in ihrer ironischen Ausschnitthaftigkeit und der erstarrten Gestik verwandte Züge mit Schriebers "Büste mit herunterhängendem Arm" (P 102).

Abb.191

Abb.139

Zu weiteren Schülern Schriebers, die aber nach Meinung der Verfasserin weder die Eigenständigkeit und formale wie inhaltliche Kraft ihres Lehrers, noch die der vorgestellten Meisterschüler vorweisen, gehören auch Claus Korch, Volkmar Oellermann und Heinz Willig.

9.1.4. Claus Korch[1], 1936 geboren und von 1956-61 Schrieber-Schüler, schildert in seinen Bildnisköpfen, Büsten,Halb- und Ganzfiguren in Holz, Stein, Gips und Bronze, als Vollplastik und im Relief, Menschen aus seiner unmittelbaren Umgebung, die er im Titel mit ihrem Namen benennt. Die Alltäglichkeit seiner Figuren zeichnet sich in ganz unpathetischen, aber auch unsinnlichen Körperhaltungen ab, in zwar sensibel bis in die Einzelheiten ausgeformten, doch eigentlich unbewegten Gesichtern, deren Ausdruck immer der einer gedanklichen Abwesenheit oder gar Passivität zu sein scheint. So sind sie trotz ihrer Identifizierbarkeit doch eher allgemeingültig, mehr Typus als individuelles Einzelwesen. Ihre Realitätsnähe erhalten sie nicht zuletzt durch die zeitgenössische Bekleidung und entsprechende Haartracht. Die konkrete Milieuhaftigkeit erzielt Korch in der plastischen Gestaltung der alltäglichen Umgebung: ein Bahnabteil
Abb.192 ("Mädchen in der Bahn", 1972, Gips), eine Stuhllehne ("Ilse Schnepel", 1976, Gips), Interieurs wie ein Bad ("Nach dem Bad", 1974, Marmor) oder ein Galerie-
Abb.193 raum ("Walter Schnepel", 1977, Bronze) bilden die Kulisse für die Gestalten.
Korchs Realismus ist anti-idealistisch, nüchtern, kühl. Er konstatiert ohne zu kritisieren, aber auch ohne eine Annäherung an sein eigenes Empfinden zu erregen. Die Abbildhaftigkeit scheint sich oft einem einfachen Naturalismus zu nähern, die Aussagekraft sinkt dann auf ein Minimum herab und die künstlerisch geschaffene Figur wirkt wie ein Abguß
Abb.194 des Modells ("Sabine Bartetzko", 1978, Gips).

[1] Biographische Daten und Werke wie Abbildungen sind dem Kat. Thomas Harndt, Claus Korch, Gal.Pels-Leusden, Berlin 1981 und Kat.:Thomas Harndt, Claus Korch, Städt. Kunsthalle Mannheim 1978 entnommen.

Korch selbst erläutert seine Arbeit wie folgt: "Jeder kann nur das versuchen zu realisieren, wovon er betroffen ist. Mich interessiert, was ich sehe: Ein Kopf, eine Bewegung, ein Blick kann Anlaß zu einer Plastik sein. Die Möglichkeit des Irrtums und des Ungenügens im Formalen ist dabei groß und die Lust des Auges verleitet leicht zu Naturalismen, mit denen nichts gewonnen wäre. Das Urteil darüber, wann eine Richtung oder ein Volumen so sind, daß man sie nicht mehr verändert, wann eine Hand an der richtigen Stelle sitzt, kommt nicht allein aus dem formalen Bewußtsein, den Ausschlag gibt zuletzt das Empfinden für die Wirklichkeit und Ausstrahlung der Figur. Das bedeutet eine Korrektur und Kontrolle, die danach fragt, ob die Form das ausdrückt, was von der Erscheinung ausgeht."[1)]

9.1.5. Volkmar Oellermann[2)], 1934 geboren und von 1954-58 Schüler bei Schrieber an der HfbK, vertritt einen ähnlichen Realismus wie Korch. Auch er zielt auf Nüchternheit der Darstellung ab, auf eine von inhaltlichen Deutungsgehalten unbelastete Umsetzung der "reinen Anschauung"[3)] in künstlerische Form. Obgleich ihm "Natur um der Ähnlichkeit willen" als zu "vordergründig"[3)] erscheint, bewegt er sich doch auf einen abbildhaften Naturalismus zu. Dafür spricht nicht zuletzt die Entscheidung für das Größenmaß

1) C.Korch, in, D.Biewald, 1973, S. 76
Die Überlegungen zum Schaffen Korchs sind immer im Zusammenhang mit den Arbeiten Schriebers zu sehen und wollen nicht Urteil über den Künstler und sein Werk sein, das dem Verf.lediglich ausschnitthaft durch die genannten Kataloge bekannt ist.

2) Biographische Daten und Werke wie Abbildungen sind dem Kat.:Volkmar Oellermann. Ausst. von Plastiken. Ladengalerie, Berlin 1972, entnommen.

3) D.Biewald, 1973, S.111

seiner Plastiken auf Lebensgröße und die naturalistische Bemalung ihrer vorwiegend bekleideten Stuckkörper.

Wie Korch stellt er dem Betrachter seine Figuren in Momenten der Untätigkeit, der körperlichen wie geistigen dar, wobei letztere noch gesteigert scheint.

Die Sensibilität und formale Sicherheit, die von
Abb.195 Korchs Bildnissen ausgeht, ist hier einer Art Langeweile im Ausdruck gewichen[1]. Auch die formale Lösung[2] kann diesen Gesamteindruck nicht verändern. Die ruhigen Körperhaltungen und die flache Behandlung des stumpfen, hier dumpf wirkenden Stucks, dem die plastische Spannkraft fehlt, läßt die Figuren leblos erscheinen, hohl und letztlich trotz des Naturalismus
Abb.196 künstlich.[3]

9.1.6. Heinz Willig[4], Jahrgang 1933, und damit der älteste der hier vorgestellten Schrieber-Schüler, studierte von 1951-57 an der HfbK und war in seinem letzten Jahr Meisterschüler.

Seine frühen Arbeiten sind noch ganz von Schriebers monumentalen Gipsstatuen der 50er Jahre beeinflußt. Willig betont in diesen weiblichen Aktfiguren die voluminöse Form: besonders Becken und Beine werden in ihrer Schwere und Dichte überbetont. Der Wechsel

[1] Die Verf.teilt die Auffassung Peter Hahlbrocks, Kat. 1972, nicht, Oellermanns Figuren strahlten eine "melancholische Stille" aus.

[2] sofern die Kenntnis der Figuren lediglich nach Abbildungen dieses Urteil erlaubt.

[3] Vgl. D.Biewald, 1973, S.110:"Diese frühen Liegenden (die der Verf. nicht bekannt sind - Anm.d.Verf.) leben aus den starken plastischen Spannungen innerhalb der rhythmisch gegliederten schwellenden Formen. Allerdings erscheinen Oellermann diese Versuche bald als zu äußerlich, die Steigerung des Formalen gewollt, das Ergebnis dekorativ."

[4] Biographische Daten und Werke sind dem Kat.Heinz Willig. Plastiken und Zeichnungen.Gal.Taube, Berlin 1979, entnommen.

von Schwellungen und Einschnürungen rhythmisiert die Gestaltungen. Der Konzentrierung der Massen entspricht die Geschlossenheit dieser Figuren; ihre Glieder halten den Massenzusammenhang mit dem Rumpf, indem sie immer wieder auf ihn zurückgeführt werden. Auch die Oberfläche des glatt verschliffenen Steingusses bleibt
Abb.198 dicht geschlossen (siehe "Sitzende", Steinguß; "Sit-
Abb.197 zende mit erhobenen Armen", 1957, Steinguß, 64-47-40).

Das Prinzip plastischer Konzentration und Geschlossenheit behält Willig auch in den jüngeren Akten bei. Ein Vergleich zu Korch und Oellermann macht deutlich, daß er mehr die Sinnlichkeit des weiblichen Körpers betont und die Sinnenhaftigkeit seiner Träger. Die Körperhaltungen und die Gestik sind intimer und deuten auf ein Bewußtsein der eigenen Körperlichkeit hin. Und so ist denn auch der Typus seiner Frauengestalten ein anderer.
Während Korch und Oellermann den Alltagsmenschen in seiner äußerlich realistischen bis naturalistischen Erscheinung darstellen, betont Willig in seinen Akten durch Stilisierung und formale Überhöhung bestimmter Körperteile das Weibliche. Das führt in
Abb.199 "Torso einer Schwangeren" (1970, Bronze, H 25 cm) oder in "Frau die sich wäscht" (1976/77, Bronze, H 41 cm) zu einer Monumentalität der Form in kleinem Maß und damit zu formaler Spannung. In den"Lie-
Abb.200 genden" betont Willig die Geschmeidigkeit des Körpers in unprätentiösen Haltungen und ein genügsames Da-Sein und In-sich-ruhen. Die Natürlichkeit seiner Figuren, ihre Selbstverständlichkeit entbehrt jeder kritischen Aussage, läßt sie aber auch Gefahr laufen, jeglicher Ausdruckskraft verlustig zu werden.

Zusammenfassende Betrachtungen zu den Schülern von Ludwig Gabriel Schrieber

Die Bildhauerschüler Schriebers verbindet in erster Linie das gemeinsame Thema des Menschen in unserer Zeit, das jedoch bei allen hier vorgestellten Künstlern in seiner formalen wie inhaltlichen Lösung zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führt.
Schmettau und Schoenholtz, die neben dem ganzheitlichen Menschenbild - dazu zählen auch die verschiedenen Möglichkeiten des Ausschnitts auf die Halbfigur, die Büste und den Kopf - auch Fragmente desselben isoliert oder in ungewöhnlichen Kombinationen darstellen, zeigen einen von ihrem Lehrer angeregten, aber in seiner Gesellschaftsbezogenheit über diesen hinausgehenden Realismus, der kritisch bis provokant sein kann. Nicht die sinnliche und sinnenhafte Körperlichkeit der weiblichen Figur, des Aktes herauszustellen ist ihr Anliegen, sondern die Menschengestalt, ob Mann oder Frau, in Beziehungen zu setzen, die über das wechselseitige Verhältnis Figur-Raum hinausgehen.
Ganz unprovokativ und unideologisch dagegen ist der Realismus von Lutz Brockhaus. Verstümmelungen, Schockwirkungen finden nicht statt. In der Objektivität der Darstellung, in der formalen Nüchternheit, die seine Gestaltungen mit denen Schmettaus verbindet, sind seine Menschen ganz auf sich bezogen. In ausgesprochen ruhigen Körperhaltungen, in denen die Gestik auf ein Minimum reduziert ist, verbunden mit einer formalen Geschlossenheit und plastischen Dichte sind sie endgültig und dauernd. Alle Flüchtigkeit des Augenblicks, alle Erregbarkeit von außen ist ihnen fremd.
Korch und Oellermann pflegen in formal wie inhaltlich wenig spannungsreichen Gestaltungen einen

"Alltags-Naturalismus"[1], d.h., ihre Figuren aller Altersstufen und Geschlechter sind zwar konkret auf die Alltagswelt bezogen, sind Porträts von Freunden und Bekannten, von Menschen aus der unmittelbaren, täglichen, zeitbezogenen Umgebung, wirken aber in ihrer Abbildhaftigkeit oft wesenlos und leblos. Haben Korchs Gestaltungen in der sensiblen Handhabung des Materials (hier ist auch die detailreiche Oberflächenmodulation gemeint) Reiz und Ausstrahlung, so scheint Oellermanns Figuren auch formal die innere Kraft zu fehlen und sie sehen manchmal aus wie aus Pappmaché.
Willigs Realismus scheint der konventionellste und zugleich der gefälligste zu sein, der sich zur Veranschaulichung seiner intendierten Inhalte auch der Stilisierung bedient.

[1] H.Raum, 1977, S. 216

Teil D

10. Zeichnungen

Die Zeichnungen Schriebers - sie befinden sich fast ausschließlich im Nachlaß des Künstlers - übersteigen zahlenmäßig bei weitem die Anzahl der plastischen Arbeiten wie auch der Ölbilder. Sie begleiten das Werk seit den Anfängen im Jahre 1925 bis zu seinem Abschluß im Jahr 1975, wurden aber, verglichen mit den Gemälden, Plastiken und Aquarellen jedoch nur in wenigen, meist gleichen Beispielen ausgestellt. In den Einzelausstellungen begleiteten hauptsächlich die Bildhauerzeichnungen das plastische Werk.

Die Zeichnungen lassen sich in verschiedenen Kategorien ansiedeln:
Die Bildniszeichnungen begleiten den Zeitraum von 1925-1968. Sie zeigen mit einer Ausnahme Einzelfifuren jeden Alters und Geschlechts.
Die Aktzeichnungen entstanden bis auf ein ganz frühes Blatt aus dem Jahr 1925 alle im Zeitraum 1951-1974. Sie nehmen zahlenmäßig den größten Teil ein. Ihr Thema ist ausschließlich die weibliche Einzelfigur ohne auch nur angedeutete Angabe einer außerhalb ihrer befindlichen Räumlichkeit.
Auch die reinen Bildhauerzeichnungen setzen erst im Jahr 1951 ein und begleiten das plastische Werk bis zu seinem Abschluß.
Neben diesen Kategorien entstanden während des Krieges, von 1941-1944, Landschaftszeichnungen aus Griechenland und Finnland. Auf den Zeitraum 1964-1965 sind Landschaftszeichnungen und -skizzen von Ibizza und auf den Zeitraum 1964-1972 Mondscheinzeichnungen aus Spanien datiert. Letztere sind den Landschaftszeichnungen zuzuordnen, wenn sie auch in ihrem mythologischen Gehalt - einige weisen Gesichter auf, andere haben den Zusatz "Monddame"- darü-

ber hinausgehen.
Nur wenige Zeichnungen lassen sich nicht in die vorgestellten Kategorien einordnen (H 1, 2, 41, 42, 43, 44, 54, 203). Ergänzt wird das zeichnerische Werk von der Radiergruppe "Das goldene Vlies".
Ein Großteil der Zeichnungen, besonders der Aktzeichnungen und Zeichnungen zu Plastiken, trägt den Charakter von Skizzen, in denen sich der Künstler wohl über Komposition und Proportion Klarheit verschafft, die graphische Gestaltungsweise jedoch vernachlässigt. Diese Skizzen und Studien sind dann auch meist unbezeichnet. Die Datierung einiger Blätter auf den gleichen Tag läßt den Schluß zu, daß der Künstler sehr schnell arbeitete. Die Signatur dieser Blätter weist darauf hin, daß er ihnen auch bei nur nuancierten Variationen kompositioneller und proportioneller Art eigenständigen Wert zumaß.
Neben den skizzenhaften Blättern, die in Blei oder Kugelschreiber ausgeführt sind, gibt es eine Reihe solcher, die - in Kohle oder Kreide gezeichnet - teils aquarelliert wurden. Es sind dies vorwiegend Bildhauerzeichnungen, in denen durch die partielle Einfügung von Farbe sowie durch den breiten und dichten Duktus des Farbstrichs die plastische Wirkung erhöht wird. Was den Stil der Akt- und Bildhauerzeichnungen angeht, so ist er mit dem jeweiligen plastischen Stil des gleichen Zeitraums verwandt.

10.1. Bildniszeichnungen

Die Bildniszeichnungen sind zugleich die frühesten wie auch die am wenigsten bekannten Zeichnungen Schriebers. Sie begleiten vor allem das malerische Werk, enden mit diesem fast zeitgleich im Jahre 1954 (nur noch einmal, 1968, entsteht eine Folge von 4 Porträtzeichnungen); entsprechend haben sie wenig, zum größeren Teil nichts mit dem 'Bildhauer' Schrieber zu tun. Ein einheitlicher oder sich chronologisch entwickelnder Zeichenstil läßt sich nicht feststellen. Einzig verbindend bleibt der auch für die gemalten Bildnisse charakteristische Ernst im Ausdruck der Dargestellten, begleitet von einer manchmal nachdenklichen Gestimmtheit; er kennzeichnet die Mutter ebenso wie junge Frauen und Männer und am auffälligsten vielleicht, weil es den Betrachter rührt, auch die Kinder. Für den überwiegenden Teil der Bildnisse wählte Schrieber die en-face-Darstellung, wobei die etwas aus der Mitte gerückte Halbfigur bzw. Büste ihren Blick zwar aus dem Bild herauslenkt, jedoch keine Beziehung zu einem Außerbildlichen aufnimmt.

Genauso bezuglos wie der Blick ist auch das Verhältnis der Figur zum Raum. Bis auf die vereinzelt auftretende Darstellung eines Teils einer Stuhllehne fehlt jede Angabe von Räumlichkeit, d.h., der Hintergrund ist gänzlich unstrukturiert, bleibt identisch mit der leeren Fläche des Zeichenpapiers. Aus-

H 39 nahmen bilden u.a. ein "Bildnis einer jungen Frau" von 1947 - die Zeichnung zeigt am linken Bildrand die Faltenwürfe eines Vorhangs und im mittleren Hintergrund einen Pflanzenkübel oder Ähnliches auf ho-

H 45 hem Fuß - und das"Bildnis Itta Schrieber mit Sohn" - eines der spätesten und, da den'Bildhauer'Schrieber spüren lassend, auch untypischen Blätter (hierauf wird an anderer Stelle näher eingegangen).

H 33,35 Neben der Sitzfigur tauchen vereinzelt Liegende wie
H 12,24 auch Profilansichten auf.
Zur Bestimmung des Zeichenstils sollen hier stellvertretend für bestimmte Gruppen einzelne Blätter vorgestellt werden.

H 34 10.1.1. Bildnis eines Mädchen (1926) und Bildnis eines Jungen (1926)

Diese zugleich frühesten Zeichnungen sind noch sehr skizzenhaft. Mit kräftigem Strich und in großzügiger Linienführung sind Umriß und Binnenzeichnung festgelegt. Haar und Bekleidung sind in wenig geordneten lockeren Strichlagen grob skizziert. Die Behandlung der Gesichter weist in diagonalgerichteten Schraffuren (beim Jungen) bzw. auch gewischten Stellen (beim Mädchen) eine die Dreidimensionalität andeutende Modulation auf.[1)] Neben den Schattierungen findet sich nur noch in den Augen eine flächenfüllende Zeichnung; sonst bleibt sie transparent, d.h., der Grund wird an keiner Stelle völlig überzeichnet, sondern bleibt unter dem lockeren Liniengefüge sichtbar.

10.1.2. Bildnis der Mutter (1934)

Das "Bildnis der Mutter" von 1934 gehört zu jenen Zeichnungen, die auf Grund ihrer sorgfältigen Ausführung den Charakter alles Skizzenhaften aufgegeben haben. Die genaue Bezeichnung des Blattes (sie ist leider ziemlich unleserlich) mit Monogramm und Datierung auf den Entstehungstag zeugt für die Gültigkeit der Zeichnung und ihre Wertschätzung durch

1) Die Modulation der Oberfläche ist eine für Schrieber eher untypische Manier. Frau Hildegard Schrieber wies den Verf. darauf hin, daß Schrieber auch auf der Akademie im Gegensatz zu seinen Mitschülern nie "wischte", um plastische Effekte zu erzielen.

den Künstler. Das Bild der Mutter ist in äußerst zarter Zeichnung festgehalten. Die dünnen Bleistiftstriche fügen sich im Gesicht stellenweise dicht zusammen und bezeichnen auf sensible Weise die faltige und welkende Haut der alten Dame um Augen, Kinn und Hals. Auch der Umriß bleibt, zwar fest gefügt, d.h., nirgendwo Raum einfließen lassend, aufgesplittert, doch sehr weich. Das Bildnis spricht für die genaue Beobachtung und Einfühlsamkeit des Künstlers und drückt seine Achtung für die Dargestellte wie für den alten Menschen aus.

Ganz anders in bezug auf den Zeichenstil verhält es sich bei einer zeitlich nahen Zeichnung eines jungen Mannes.

H 16 10.1.3. Bildnis eines jungen Mannes (ca. 1935/36)

Hier ist der Strich für Umriß und Binnenzeichnung ganz hart und präzise geführt. Gerade und kantige Linien scheinen gegenüber den gekrümmten überwiegend. Die Zeichenweise entspricht einem "klassisch-kühlen Typus linearer Härte"[1]. Die Binnenzeichnung beschränkt sich auf wenige, markante Gesichtszüge bezeichnende, festgeschlossene Linien. Auf Räumlichkeit gestaltende Schraffuren wurde ganz verzichtet.

Der Bildtyp erinnert in Haltungsmotiv und Gesichtsausdruck, besonders durch die weitgeöffenten klaren Augen an die Nazarener.

H 31 10.1.4. Bildnis einer jungen Frau (1944)

Das "Bildnis einer jungen Frau", in Norwegen entstanden, zeigt neben rhythmisch schwingenden gekrümmten Linien in der Binnenzeichnung des Gesichts plastische Härte. Die in Untersicht gezeichnete Nase

[1] W.Koschatzky, 1977, S. 61

scheint sich aus der Fläche zu heben; die Augen liegen in tiefen kantigen Höhlen. Viel weicher, aber darum nicht weniger plastisch, sind die wulstig vorgestülpten Lippen behandelt. Die Haltung des zurückgebogenen Kopfes, mit dem sich dem Betrachter offen bietenden Gesicht und das gelöste Haar geben der Gestalt wie der Zeichnung sinnlich erfüllten Ausdruck.

H 39 10.1.5. Bildnis einer jungen Frau (1947)

Hier wendet der Künstler die gleichen formalen Prinzipien wie in den gleichzeitigen gemalten Bildnissen
G 35 an. Ein Vergleich mit dem Ölbild "Bildnis Hildegard Schrieber" macht dies besonders deutlich.
Die sich aus kurzen Bögen fügende Umrißlinie der Zeichnung entspricht der nur wenig festeren im Ölbild. Die Binnenzeichnung des Gesichts zeigt auch in der Zeichnung Schattenpartien um Augen, Wangenknochen und Mund. Der Nasenrücken ist hier wie dort eckig-plastisch gestaltet. Dennoch hat die Zeichnung gegenüber dem Gemälde eine größere Transparenz und 'Duftigkeit', da besonders für die Strukturierung der Bekleidung und der Haare auf harte, facettenartige Flächen verzichtet wurde, wie auch die dezente Angabe von Hintergrundräumlichkeit nicht die Strenge des Bildes besitzt.

H 45 10.1.6. Bildnis Itta Schrieber mit Sohn (1954)

Zu den spätesten Bildniszeichnungen Schriebers (abgesehen von der Porträtfolge aus dem Jahr 1968) gehört die seiner Frau Itta mit dem gemeinsamen Sohn Simon. Der zeitlich exponierten Stellung - die Zeichnung entstand nach sechsjähriger zeichnerischer Pause von 1947 bis 1953 - entspricht der sich von den früheren Zeichnungen unterscheidende Stil. Schon die Entscheidung für die breitzeichnende Kohle an-

stelle des dünnen und zarter zeichnenden Bleistifts deutet auf den Stilwandel hin. In energisch geführten, zum Teil doppelten Strichzügen erhält die Zeichnung ihre harte Rhythmik. Die kantigen, fast krakeligen Linien von unterschiedlicher Farbtiefe haben etwas Skizzenhaftes, in dem eine bestimmte Szene, auch 'Bewegung', flüchtig festgehalten ist. Der geistige Ausdruck, der die früheren Bildnisse bestimmt, ist hier zugunsten einer stärker formalen, und damit dem Bildhauer eignenden, zurückgenommen.

10.2. Aktzeichnungen

Die Aktzeichnungen beginnen mit einer frühen Ausnahme, 1925, erst 1951 mit der Berufung an die HfbK Berlin und begleiten das Werk Schriebers von nur kurzen Unterbrechungen abgesehen, kontinuierlich bis zu seinem durch den Tod bedingten Abschluß - die letzten datierten Zeichnungen stammen aus dem Jahr 1974. Stilistisch weisen die Zeichnungen der ausnahmslos weiblichen Akte eine Entwicklung auf, die parallel zu der im plastischen Werk verläuft: der klaren Umrißlinie in den Zeichnungen der 50er Jahre folgt in den 60ern die aufsplitternde, brüchige Linienführung, die nun auch auf die Binnenzeichnungen übergreift und in die Oberfläche modulierender Weise die Volumen betont.
Bei der Vielzahl der Haltungen von der Büste über den Halbakt bis zur Ganzfigur, en face, im Profil oder als Rückenakt, stehend, liegend und kauernd, lassen sich ganz bestimmte Gruppen von Akten zusammenfassen, denen neben der stilistischen Gleichartigkeit das jeweils gleiche Modell zugrunde liegt.

In den 50er Jahren überwiegen Büste und Halbakt, in denen neben der Hervorhebung einfacher, großzügiger Volumenkonzentrationen durch ebenso einfache, ge-

geschwungene, festumreißende Linienführung, auch Gesicht und Gliederbau betont werden.
Die Gestik dieser Akte, ihre Posen, haben über das Sinnlich-Geistige hinaus vor allem auch gestalterischen Wert. Wie die Arme unter der Brust verschränkt
H 60
H 58
werden oder sich über den Kopf geführt schließen, macht die Beweglichkeit des Körpers und die damit einhergehenden Volumen- und Achsenverschiebungen deutlich.[1] Die Binnenzeichnung gibt hier nicht die Struktur der Oberfläche, also die Textur der Haut wieder, sondern hebt die Architektur von Körper und Gesicht hervor. In einfachen, spannungsvoll gezogenen, präzisen Linien werden die Grundvolumen umrissen. Auf das Wechselspiel von Licht und Schatten andeutende Schraffuren wird ganz verzichtet.
H 57, 58
Sparsam verwendete Akzente wie die aufgespitzten Brustwarzen und die vollmundigen Lippen werden zur plastischen Hervorhebung teilweise koloriert.
Die leicht geneigten oder gewendeten Köpfe erinnern in der leisen Verträumtheit und in ihrer Akzentuierung der Gesichtszüge auf die großen mandelförmigen Augen, die vollmundigen Lippen und die gelängte Nase mit dem durchgezogenen Schwung zu den Brauen an die Frauenbildnisse und -akte Modiglianis.[2]
H 64

Ergänzend sei noch erwähnt, daß einige der Aktzeichnungen Ideenskizzen zu Plastiken darstellen (H 67, 77, 78, 81 gehören z.B. zur Stuckbüste von 1958 - P 57).
In den 60er Jahren ist der liegende, sitzende, hokkende oder kauernde Rückenakt vorherrschend.

H 58
Abb. 211
[1] Die auf den 27.Okt.51 datierte Büste steht in Haltung und Gesichtsausdruck der rechten, zurückhaltenden Figur in Ingres "Türkischem Bad" (1862, Louvre, Paris) sehr nahe.

Abb. 213
[2] Vgl.besonders den Schwung von den Brauen über den Nasenrücken und die Labialfalte zu den aufgeschürzten Lippen, wie er sich etwa in "Algerierin" (1917) oder in "Sitzender weiblicher Akt" (1917) darstellt mit H 64 und H 58.

In den gestauchten Körperhaltungen werden in diesen Zeichnungen mehr die fleischigen Körperpartien betont als der Gliederbau. Der Typ der gestreckten, in Umriß und Volumen gespannten Figur ist durch den der voluminösen, eher gedrungenen ersetzt.

H 89 In einem liegenden Rückenakt von 1967 wird vor allem das aus verkürzter Perspektive gesehene Gesäß mit den Schenkelansätzen betont. Der voluminösen Körperlichkeit entsprechen die kurzen, schraffierenden Strichlagen, die sowohl Umriß als auch Binnenzeichnung markieren. Das lockere Strichgefüge betont die Bewegung der Volumen und der Oberfläche - die Haut wird hier in ihrer Porösität und Faltigkeit betont. Damit steht die Zeichnung den plastischen Arbeiten desselben Jahres nahe, und stellt wie diese die "sinnlich erfüllte Körperlichkeit"[1] des Frauenaktes heraus.

H 102 Ein"Kauernder Akt" aus demselben Jahr zeigt im Profil die weichen verschiebbaren Körpermassen von Brust und Bauch; letzterer staucht sich hier in drei Wülsten. Die feinen, gekräuselten Liniengespinste modulieren auch hier die Oberfläche, die ganz der weichen Fülligkeit des Körpers entsprechend vibriert.
Die Zeichnung des Gesichts ist in diesen Akten eher undifferenziert, da alle Aufmerksamkeit dem Körper

H 101 gilt.

H 112, H 114, H 115, H 116, H 117 Zu Beginn der 70er Jahre folgt eine Serie von sich entkleidenden Akten, in denen das intime Motiv die Sinnlichkeit der Figur hervorhebt. Stilistisch sind diese Zeichnungen jenen der 60er Jahre zuzuordnen: die schraffierende Linienführung suggeriert auch hier die Bewegung der Figur und die vibrierende, atmende Oberfläche.

[1] H.Krüger, 5.6.61

H 118, 121, 124 Mit den Akten der Jahre 1973 und 1974 gewinnt die Form wieder mehr an Festigkeit und Spannung. Die Modulation der Oberfläche geht zurück und die Linie wird stärker auf den Umriß konzentriert. Dabei bleibt sie im Gefüge der sich überlagernden Striche beweglich.

10.3. Bildhauerzeichnungen

Die Bildhauerzeichnungen Schriebers umfassen solche, die, obwohl nicht ohne die Plastik denkbar, weil von der Vorstellung des Bildhauers ausgehend, in der sorgfältigen Ausführung durchaus selbständigen und endgültigen Charakter haben. Es sind dies jene aus der "formstrengen Periode"[1], vornehmlich der 'Skulptur'. Daneben gibt es eine Vielzahl von Zeichnungen, die als Skizzen verstanden werden müssen. Sie sind sehr flüchtig gezeichnet und liegen in mehreren, variierten Ausführungen vor. Diese Skizzen gehören denn auch zu jenen Plastiken, die formal "gelöster"[2] sind.

H 126, H 127, H 137

Nicht jede Bildhauerzeichnung der ersten Gruppe ist eindeutig mit einem bestimmten plastischen Werk in Verbindung zu bringen. Sie ist oft nur Ausdruck einer Idee, die dann nicht plastisch ausgeführt wurde oder in veränderter Konzeption zur Anwendung kam. Was den Charakter ihrer Selbständigkeit und Gültigkeit angeht, so beruht er vor allem auf der Sorgfältigkeit der Ausführung, die nichts Flüchtiges oder Unbestimmtes hat. Schon die Entscheidung für den breiten Kohlestift oder die Kreide spricht für die Absicht des Künstlers, der Zeichnung Festigkeit und

H 130, H 134

Dauer zu verleihen. Die partielle Einfügung von Farbe durch Aquarellierung oder Kreide erhöht in diesen Blättern noch die plastische Wirkung. Als Grund hinter die Figur gelegt, gibt die Farbe Aufschluß über die mögliche Raumwirkung der ausgeführten Skulptur. Die Zeichnung selbst erhält darüber hinaus den Reiz des bildmäßigen, letztlich auch 'dekorativen' Kunstwerks.

Neben dem geschlossenen, festen Umriß ist es vor allem auch das Volumen, das Schrieber in meist ver-

[1] F.Baumgart, 1968
[2] F.Baumgart, 1968

schiedenen Ansichten in der Zeichnung festlegt. Dies spricht für die Sicht des Bildhauers, der sich über die Wirkung der Skulptur in ihrer Rundansichtigkeit
H 126 Klarheit verschaffen will.
Das heißt aber nicht, daß diese nicht bereits im Umriß einer Ansicht angedeutet wird: anders als bei der reinen Umrißzeichnung, die in gleichmäßig durchgezogenem dünneren oder dickeren Strich die Silhouette der Gestaltung beschreibt, läß Schrieber die Linie an- und abschwellen. Zum Teil wird sie so breit, daß sie in die Binnenform vordringt, oder anders ausgedrückt, die Binnenlinien rücken so dicht an den Um-
H 127 riß, daß sie mit diesem verschmelzen. Das "plastisch Runde", "also der Hinweis auf tastbare Form"[1] ist damit bereits in der Umrißlinie gegeben.
Die Binnenzeichnung hat die Funktion, die innere Struktur der Gestaltung bloßzulegen, also nicht die Beschaffenheit der Oberfläche zu bezeichnen, sondern skulptural Erhabenes und Ausgehöhltes darzustellen sowie die vom Verhältnis der Höhlungen und Wölbungen abhängige Licht-Schatten-Wirkung zu prüfen. Dies geschieht in der besonderen Anwendung des Zeichenstif-
H 133, H 134 tes, der die Formen fest und linear umschreibt - manchmal auch durch Wiederholung der Linie, so als suche der Künstler die Bestätigung für die Richtigkeit seiner Formentscheidung - oder aber sie in brei-
H 125, H 126 tem Duktus füllt - teils dicht und in tiefdunklem Ton, teils lockerer und heller.
Beides macht die kubisch-plastische Konzentration der Gestaltung sichtbar.
H 127, H 136, H 151, H 156 Neben solchen Blättern, in denen die Figur vom sie umgebenden Raum isoliert wird, d.h., dieser keinerlei Strukturierung erfährt, gibt es auch solche, in
H 125, H 126 denen die Binnenzeichnung über die Figur hinauswächst und sich auf die Fläche des Grundes ausdehnt. Wie

[1] E.Gradmann, 1943, S.96 zu Maillolzeichnungen

ein Schleier liegt bei diesen Zeichnungen das Gefüge der Kohle über der eigentlichen Gestalt und außerhalb ihres Umrisses lockerer, transparent, da die Kohle nur noch auf den strukturell erhabensten Teilen des Papiers haften bleibt. Damit ist auch hier eigentlich kein Umraum dargestellt, vielmehr soll die verdrängende Wirkung der Kernplastik mit ihrer Masse deutlich gemacht werden. In solchen Blättern, die verschiedene Ansichten der Figur nebeneinander stellen, werden diese in ein lineares Gefüge aus sich kreuzenden Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen eingespannt. Dabei orientieren sich die Linien an der Ausdehnung der Figuren, tangieren sie und tasten ihre äußersten Begrenzungen ab. Gleichzeitig legen sie auf geometrisierende Weise das Proportionsschema fest, aus dem die Figuren ihre Spannung erzielen.

H 131, H 132, H 133

Hat die Bildhauerzeichnung auch vorwiegend den Charakter einer formalen Studie, in der die Körperhaltung und Proportionierung der Figur festgehalten wird, so kann sie doch auch schon den menschlichen Ausdruck und damit den geistigen und seelischen Gehalt, den die plastische Arbeit einmal haben soll, andeuten. Dies geschieht hier wie dort durch die besondere Gestik, die den Figuren auferlegt wird und durch die Beschreibung des Gesichtsausdrucks.

H 151, H 137

Mit dem Übergang von der strengen, mehr abstrakten und das Kubische betonenden Skulptur zur bewegteren Plastik erhält auch die Bildhauerzeichnung eine andere Erscheinungsform. Ihre Funktion besteht in der Skizzierung des die spätere Plastik kennzeichnenden Bewegungsmomentes, d.h., Schrieber macht sich in den meist mehreren Zeichnungen zu einer Plastik die Reaktion des Körpers auf eben diese Bewegung klar. Die Zeichnungen unterscheiden sich dann manchmal nur in Nuancen, etwa im unterschiedlichen Verhältnis der Winkel zur Masse oder im sich verlagernden Schwer-

punkt der Gestalt. (Was dann ja auch bei den plastisch
P 78,79, 80 ausgeführten Arbeiten vorkommt - so in der Reihe der "Tanzenden", die sich sehr ähnlich sehen, und deren Verschiedenheit sich erst dem genauen Betrachter erschließt.)

Dem Charakter der Skizze entspricht in diesen Zeichnungen die Wahl für den Kugelschreiber als zeichnerisches Mittel, der eine leicht gleitende Linienführung ermöglicht. In sich in rascher Folge wiederholenden Strichlagen wird die Erscheinungsform der Figuren festgelegt. Dabei löst sich die geschlossene Konturierung in den fragmentierten Linien auf und öffnet sich gegen den Raum, der selbst ganz unstrukturiert bleibt. Damit ist eine eindeutige Begrenzung der Figur gegen den Raum aufgegeben. Dieser fließt in die Figur ein, wird sozusagen von ihr aufgesogen und verschmilzt mit ihr "zu einer transparenten Einheit"[1]. Die Energetik der gebrochenen Linienführung, die neben dem faserig aufgesplitterten Umriß auch die Binnenzeichnung kennzeichnet, suggeriert eine Bewegung,
H 185 welche in ihrer raschen Folge formauflösend werden kann.

Die Art des einzelnen Strichs hängt unmittelbar mit der Erscheinungs- und Ausdrucksform der jeweiligen
H 164 Figur zusammen: In einer Skizze zur "Tanzenden" herrschen gerade Striche vor, die locker nebeneinander gesetzt werden und so die manieristische Längung der Figur betonen wie auch ihre lockere Haltung. Die Transparenz der Zeichnung suggeriert eine Art Schwerelosigkeit, eine Überwindung der Masse, die auch der ausgeführten Plastik eignet.

H 160,161 162,163 In den Skizzen zum "Alten Mann" sind die Striche dagegen vorwiegend stark gekrümmt bis krakelig. Die Linienführung bezeichnet hier vor allem die Oberflächenstruktur, die welkende, faltige und erschlaffte

[1] E.Trier, 1956, S. 319 zu Alberto Giacometti

Haut des labilen Körpers.

H 183, 184,185, 186,187, H 184

In den Skizzen zur "Spanischen Tänzerin" entspricht die Linienführung der Energie, dem Rhythmus und der Dynamik der plastischen Gestaltung. In kreisenden Strichen wird das pralle Volumen des Gesäßes umschrieben; in der Dichte der schraffierten Strichlagen werden die Kraftzentren, von denen alle Bewegung der Figur ausgeht, gekennzeichnet.

Da auf die Bildhauerzeichnungen teilweise schon in der Analyse der zugehörigen Plastiken eingegangen wurde, kann hier auf eine weitere Beschreibung verzichtet werden. Ergänzend sei noch hinzugefügt, daß die Kugelschreiberzeichnungen vorwiegend die Plastiken der Jahre 1960-75 begleiten. Zu den weiblichen Halbfiguren aus Sand- oder Kalksandstein liegen bezeichnenderweise keine Skizzen vor. Die mehr statische Haltung dieser beruhigten Figuren hätte denn wohl auch eher die feste Kohlezeichnung mit geschlossenem Umriß, wie sie den Holzskulpturen vorausgeht, verlangt. Schrieber hat sich aber anscheinend mit der Vorzeichnung auf den Steinblock begnügt und entsprechend seiner handwerklichen Sicherheit "en taille directe" gearbeitet.

10.4. Landschaftszeichnungen

H 207-227 Die getuschten Landschaftszeichnungen aus Griechenland und Finnland gleichen einer tagebuchähnlichen Skizzierung der Eindrücke dieser für Schrieber zur Zeit der Entstehung fremden Landschaften. Dem Charakter einer Skizze entsprechend sind die Zeichnungen nicht von einer geschlossenen Linie gekennzeichnet, welche die gesehenen Naturgegenstände in ihrer Umgebung fest umschreibt; vielmehr "kreisen" "zarte, punktierte Linien" "den Gegenstand indirekt ein"[1]. So überträgt sich der 'Eindruck' des Künstlers auf den Betrachter. Er empfindet etwa die flirrende Hitze der griechischen Sonne nach.

H 232-252 In die Kategorie der Landschaftszeichnungen gehören auch jene 50 "Mondscheinzeichnungen", die seit dem Jahr 1964 bis 1972 fast kontinuierlich im jährlichen Sommerurlaub in Spanien entstanden (mit Ausnahme der Jahre 1970 und 1971, in denen keine"Mondscheinzeichnungen" entstanden). Die schwarz-weißen Kugelschreiberzeichnungen sind nächtliche Aufzeichnungen einer Landschaft unter der besonderen Einwirkung des fahlen Mondlichts, entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck auf den Künstler. Im Verzicht auch auf nachträgliche Überarbeitung und Korrektur bewahren sie ihren Reiz der Spontaneität (wie die Datierung der Blätter bezeugt, entstanden meist mehrere Zeichnungen in einer Nacht). Das Thema bestimmt das Romantische dieser Blätter, in denen Schriebers Sensibilität zum Ausdruck kommt. Die Strenge bezeugt den ordnenden Sinn des Künstlers, der nicht nur Gesehenes, Erlebtes abbildhaft nachzeichnet, sondern das für ihn Wesentliche des Naturvorbildes künstlerisch realisieren möchte[2].

[1] L.Schauer, Zur Eröffnung der Aquarellausstellung, 1977,S.1

[2] Vgl.W.Schmied, 1975:"Sie (die Mondscheinzeichnungen - Anm.d. Verf.).. üben einen eigenartigen Zauber, sind zugleich traumhaft und streng, vag und beherrscht, voll Romantik und nicht ohne Kalkül."

H 253 Die Radiermappe "Das Goldene Vlies" stellt neben 2 radierten "Mondscheinlandschaften" die einzige druckgraphische Arbeit Schriebers. In 19 Bildern illustriert er die mythologische Geschichte von Jason und Medea. Hier soll nicht auf den künstlerischen Aspekt dieser Arbeit eingegangen werden; ihre Erwähnung spricht aber für die Spannweite des Künstlers, der sich hier, vergleichbar etwa den getriebenen Reliefs für St. Canisius, St. Ansgar und St. Paul, und entgegen dem plastischen Werk eines literarischen Themas annimmt.

Teil E

11. Aquarelle

Das aquarellierte Werk Schriebers begleitete schon früh sein zeichnerisches und malerisches Schaffen. Das früheste erhaltene Aquarell ist vom Künstler auf August 1937 datiert, das späteste entstand am 26.September 1974 in seinem letzten Sommerurlaub - Schrieber aquarellierte also bis zuletzt, was für die Bedeutung spricht, die er dieser künstlerischen Tätigkeit wohl zumaß.
Thematisch an der Landschaft orientiert - abgesehen von wenigen Ausnahmen mit Figurenszenen - mag sie ihm ein Ausgleich zur Beschäftigung mit dem Menschenbild gewesen sein und eine "Erfrischung"[1] durch das unmittelbare Arbeiten vor der Natur (aus dem Fenster oder von einer Terrasse aus) und in der Natur. Dennoch erforderte auch diese Tätigkeit seine ganze Konzentration. Auch dürfen die Aquarelle nicht völlig losgelöst vom plastischen Werk gesehen werden, weisen sie doch durchaus diesem vergleichbare Gestaltungsprinzipien auf.
Das künstlerische Wollen ist hier wie dort das gleiche, nämlich,das Immanente des Gegenübers nach Anschauung und Erlebnis zu erkennen und künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Diese Grundvoraussetzung schließt eine naturalistische Darstellung von vornherein genauso wie eine impressionistische oder expressionistische aus, da es dem Künstler weder um illusionistische Abbildhaftigkeit noch um Wiedergabe einer Stimmung geht.[2]
Wie in der Ölmalerei und der Plastik gibt es auch in den Aquarellen Schriebers nichts Flüchtiges oder

[1] I.Schrieber brieflich, 28.4.82
[2] Der Verf. stützt sich hier und im Folgenden auch auf die Ausführungen von H.Ohff, 1977

Zufälliges, nichts Unbestimmtes oder sich irgendwie Auflösendes[1], nichts, was nicht den Weg über den Intellekt des Künstlers gegangen ist. Vielmehr bestimmt eine feste Struktur die Dauerhaftigkeit und formale Festigkeit der Landschaften.

Besonders die frühen Niederrheinlandschaften, aber
Abb.245 auch die Aquarelle aus Rumänien, Norwegen und Finnland sind aus geschlossenen Formen fest gefügt (A 1-6, I).

In den 1946-1950 entstandenen Aquarellen nehmen die überwiegend strengen Formelemente zahlenmäßig so zu, daß sie, dicht gedrängt auf die zweidimensionale Fläche des Blattes, in flächiger, tiefenloser Anord-
Abb.246 nung zusammenrücken. Vom weißen Grund des Blattes bleibt kaum noch etwas frei, so daß der Landschaft alle Leichtigkeit und Transparenz genommen wird
Abb.247 (A 33, 39).

Ausnahmen von der Geschlossenheit und Strenge dieser Landschaften bilden die in englischer Kriegsgefangenschaft entstandenen Blätter der baumbestandenen Parklandschaften von Ascot. Sie sind im Gefüge lockerer und werden vom Rhythmus des Formwechsels aus vertikalen und gekrümmten Pinselschwüngen für Baumstämme und Geäst und den - im Gegensatz dazu - rundförmigen Flächen für das Laub bestimmt. Sie sind ruhig und bewegt zugleich (A 26).

Führte Schrieber schon in den 30er und 40er Jahren alle Naturformen auf ihre geometrischen Grundformen zurück und entsprach damit der Forderung Cézannes nach einer Ordnung in Kegel, Kreis und Dreieck, so

[1] Um ein unkontrolliertes Verlaufen der Farben zu vermeiden, malte Schrieber fast nie Naß-in-Naß, sondern ließ jeden Farbauftrag trocknen, bevor er die nächste Schicht anlegte. Dieses Verfahren beeinträchtigt gezwungenermaßen die der Aquarellmalerei spezifische Ursprünglichkeit und Frische.

werden die Formen Anfang der 50er Jahre noch strenger, anorganischer und damit tektonisch. Es ist jetzt auch weniger die freie Natur als die Stadtlandschaft, die ihm zum Thema seiner Malerei wird. Sie wird in gerüst-
Abb.249 hafte Konstruktionen aus Vertikalen, Horizontalen und
Abb.250 Diagonalen eingespannt und aus akurat begrenzten, sich voneinander abgrenzenden Form- und Farbflächen gebaut. Damit erscheint sie ganz "rational durchdacht"[1]. Entsprechend kühl ist auch die Farbpalette (A 52, 61). Von 1954-1960 kommt es im aquarellierten Werk zu einer Pause, die sicherlich im Zusammenhang mit der Entwicklung des plastischen Werks gesehen werden muß. Da Schrieber zu dieser Zeit die entscheidende Entwicklung von der stilisierenden und streng tektonisch gebauten Skulptur seiner Anfänge zur stärker raumbezogenen und zugleich auch stilistisch persönlicheren Form des plastisch gestalteten Menschenbildes vollzog, kann davon ausgegangen werden, daß ihm für die Aquarellmalerei die Zeit, nicht zuletzt auch aufgrund seiner ausfüllenden Lehrtätigkeit, wie auch bedingt das Interesse fehlte. Ölmalerei und Bildniszeichnung kommen zu dieser Zeit zum Abschluß und auch die Aktzeichnung tritt stärker in den Hintergrund.

Mit dem Wiederbeginn der Aquarellmalerei im Sommer 1960 schließt Schrieber zunächst noch an die formale Ordnung der Vorjahre an, d.h., er setzt die spe-
Abb.251 zifischen Formen der Naturgegenstände in noch blockhafter Geschlossenheit dicht nebeneinander und gibt seiner Bevorzugung grüner Farbtöne Ausdruck (A 181).

[1] G.Schön, 14.3.52

Aber schon mit den Aquarellen aus Monterosso wird das Bildgefüge lockerer[1], die Verschiedenheit der Formelemente zahlreicher. Die Formen selbst werden kleinteiliger und weniger fest begrenzt. Das Statische und Dichte der frühen Aquarelle beginnt sich in Bewegung zu lösen.

Abb.252 In den spanischen Landschaften von 1965/66 (A 101)
Abb.253 und in den italienischen von 1969-1974 (A 153, 121)
Abb.254 löst sich die harte Struktur zunehmend bis hin zu einer Vibration, die das ganze Bild erfüllt. Die Formen werden nur noch getupft, verschmelzen zum Teil miteinander und bleiben doch ganz transparent. Die Lichtheit dieser Blätter rührt nicht zuletzt von der Bereicherung der Farbpalette um zarte Blau-, Gelb- und Rottöne her, in denen die Atmosphäre der südlichen Landschaft eingefangen ist. Die Ursprünglichkeit der Anschauung ist in diesen Blättern zu spüren. Diese spätesten und zugleich leichtesten und deshalb sicher für viele reizvollsten Aquarelle, die jährlich in den Sommermonaten entstanden, lassen einen Bezug zum gleichzeitigen plastischen Werk nicht mehr zu. Vielmehr bilden sie ein Gegengewicht zu den formberuhigten und geschlossenen Frauengestalten, in denen Schrieber zu einer gültigen Lösung des künstlerisch gestalteten Menschenbildes gelangt.

[1] hier drängt sich ein Vergleich mit dem plastischen Werk, besonders der Jahre 1961/62 auf, das die Figur in Haltung, Modellierung und Modulation bewegter und leichter gestaltet als vorher.

12. Abschließende Betrachtung

Wie die vorliegende Arbeit deutlich zu machen versuchte, kann das Gesamtwerk Schriebers nicht ohne die Einbeziehung der künstlerischen wie kultur- und sellschaftspolitischen Entwicklung des 20.Jahrhunderts betrachtet werden. Vielmehr stellt es einen Beitrag zur deutschen Kunst unseres Jahrhunderts, der zugleich Dokumentationscharakter hat.
So muß auch die mangelnde Kontinuität in der Stilentwicklung, besonders des plastischen Werks, unter diesem Aspekt gesehen werden. Die deutsche Kunst hat nie ein vielseitigeres Bild geboten als in jenem Zeitraum, den Schriebers plastisches Werk umfaßt. Nach 1945 vollzog sich die Entwicklung der einzelnen Künstler so schnell wie die Vorlieben und Stile wechselten. Auf "Originalität" und "Neuheit"[1)] wurde besonderer Wert gelegt. Auch wurde das Kunstwerk nicht mehr für sich allein bewertet, sondern mit ihm die Künstlerpersönlichkeit, "die sich in der subjektiven Form und Methode zu erkennen gibt"[1)]. Schrieber hat an dieser Entwicklung auf seine Weise teilgenommen. Er hat sich den aktuellen Tendenzen nicht verschlossen. Seine künstlerische Selbstverantwortlichkeit gebot ihm aber, nicht jeden Wandel mitzumachen. Dies und das Festhalten an dem einen Thema der gegenständlich gestalteten weiblichen Figur mag vielen konventionell erschienen sein - er "paßte" "schlecht in Kataloge" wie Günter Grass im Katalogvorwort zur Retrospektivausstellung 1975 schrieb. Dennoch muß sein Werk als "modern" und vielgestaltig bezeichnet werden.
Schriebers Frauengestalten bewegen sich zwischen hieratischer Strenge und "sinnlich erfüllter Körperlichkeit"[2)], zwischen Abstraktionen einschließender

1) E,Trier, 1962, S.102
2) H.Krüger, 5.6.61

Stilisierung und lebensnaher Realistik.
Sind die frühen Figuren noch allgemeingültig, überhöht und mehr Idol als Menschengestalt, stehen "außer der Zeit"[1], so dokumentieren die späteren das Menschenbild wie es sich dem Betrachter und Mitmenschen in seiner Zeit darstellt. Das heißt, sie nehmen bestimmte Körperauffassungen auf wie sie der Mensch der 60er oder 70er Jahre hat. Dies zeichnet sich in der Proportionierung der Körper ab, etwa in den kleinen Köpfen in der ersten Hälfte der 60er Jahre oder in der lebensnahen, detailreichen Behandlung des nakten Körpers in den späten 60er und in den 70er Jahren - gegenüber einer stilisierten Körperbehandlung in den 50er Jahren.
Insofern können alle Gestalten als "modern" bezeichnet werden - sie teilen und veranschaulichen das allgemeine Formempfinden der Zeit - nicht aber als "modernistisch", liegt ihnen doch immer eine eigene Formvorstellung und ein persönlicher Inhalt zugrunde.
So bleibt die Ähnlichkeit der plastisch gestalteten Frauenfiguren mit den lebenden Modellen auch nie im Abbildhaften stecken. Schrieber arbeitete nie direkt vor dem Modell, vielmehr kamen Formvorstellung und Realität zusammen.
Als Lehrer konnte er seine Auffassung übermitteln, wenn auch mehr durch sein "Tun und Sein"[1] als durch direkte Unterweisung. Seine besten Schüler entwickelten durch ihn das Gefühl für die richtige Form und belegten sie mit ihrem persönlichen Inhalt. Sie haben sein Werk gewissermaßen weiterentwickelt und zeugen für die Aktualität Ludwig Gabriel Schriebers.

[1] G.Grass, 1975

Anlage 1

Fläche, Form,Farbe

Meister Eckkehard sagt, daß das Wesen aller Dinge die Form sei. Diese Form kann nicht die äußerliche Form einer Konvention sein. Es muß die Form sein, die Aussage des Objekts ist, Realisierung der Vorstellung. Die Realisierung geschieht im Bild, in der Imagination. Das Bild, die Fläche, die als Mittel zur Realisierung Form und Farbe hat. Die Fläche ist eine Ebene. Sie unterteilen, heißt schon ihr eine Gestalt geben oder Form. Zeichnet man auf einer Fläche mehrere andere Flächen oder Formen, entstehen Spannungen, die Proportionen bedeuten. Das Verhältnis der Grundfläche ist bestimmend für das Verhältnis der Flächen auf ihr. Eine runde Form oder Fläche auf einer viereckigen wird eine andere Spannung aufweisen, als eine dreieckige auf einer ovalen Fläche. So sind die Proportionen der großen und kleinen Formen, der spitzen und runden Formen, des Striches und des Punktes mit und untereinander die äußerlichen Träger der Sichtbarmachung einer Imagination. Sie alle wiederum bedingt durch die Proportion der Grundfläche. Einfach gesagt: Eine quadratische Fläche wird andere Proportionen verlangen als eine hohe schmale Fläche. Dies rechte Verhältnis der Formen und der Bildfläche ist bei einem Bild von Raffael oder Ingres gleich wie einem Bild von Paul Klee oder Juan Gris.

Hinzu kommt Farbe. Ein blauer Kreis verhält sich anders als ein gelber oder roter. Jeder Schneider sagt seinem Kunden hell macht dick, dunkle Farben schlank. Jede Form verlangt eine bestimmte Farbwertigkeit. So wie sich die Formen untereinander verhalten, so die warmen und kalten Farben, die leichten und die schweren, doch alle bedingt durch ihre Form. Die Farbe unterstreicht, ob eine Form eine Bewegung bedeutet oder ein Ruhendes ist. Sie ist weitestgehend abhängig von der gesamten Bildfläche. Ist dies rechte Verhältnis von Fläche, Form und Farbe gewahrt, so ist viel zur Realisierung getan.

Unabhängig ist davon, ob ein Bild den Gegenstand zeigt, also realistisch ist, oder gegenstandslos ist. Wesentlich ist, daß es Realisierung einer Vorstellung im Bereich des Allgemeingültigen ist. Imagination, geschichtlich geschah dies nur dann, wenn die Menschheit stark war in der Gesamtschau der Dinge, so in den sogenannten Frühzeiten. Wie die archaische Kunst, romantische, byzantinische, frühe Chinesen, auch alle sogenannten Primitiven hatten und kennen diese Einheit. Die Imagination wurde Illusion. Die Fläche wurde Raum. Die Dinglichkeit der dargestellten Gegenstände ging verloren. Wenn Einzelne trotzdem gute Bilder machten, dient dies nur als Beweis dafür, daß ihre Zeit nicht mehr diese Einheit kennt. Die Zeiten, die die Einheit und Realisation kannten, hatten kaum Raum für "Einzelne". Die Größe des Einzelnen war da die Größe der Zeit. Das Tun der "Moderne" war und ist undenkbar ohne dieses sich Wiederbesinnen auf Fläche, Form und Farbe. Sind Fläche, Form und Farbe Resultat der Realisierung einer Vorstellung, dann gilt Meister Ekkehards Wort. Das Wesen aller Dinge ist die Form.

Ludwig Gabriel Schrieber

(Abschrift von handschriftlicher Notiz zwischen 1946-47)

Itta Schrieber

Anlage 2

Anlage 3

Tympanonrelief für St.Canisius (Anm. d.Verf)

Die bei Auftragserteilung des Reliefs gestellte Aufgabe war, Christus Pantokrator mit St.Canisius dem Patron der Kirche und dem Heiligen Bonifatius darzustellen. St.Canisius wird in der Kirche als zweiter Apostel der Deutschen verehrt, Bonifatius als erster Apostel der Deutschen.
Im Relief gesellt sich zu Bonifatius der Erzengel Michael, der Schutzengel der deutschen Nation, welcher Bonifatius Christus zuführt. St. Canisius wird ebenfalls von einem Engel Christus zugeführt. Canisius hält in seiner rechten Hand ein Buch. Dies soll ihm als Kirchenlehrer und Verfasser des Katchismus ausweisen. Seine linke Hand weist auf 2 Kinder, da es eines seiner Hauptanliegen war, die Jugend in der Lehre der katholischen Kirche zu unterweisen. Soweit die inhaltliche Darstellung, die sich aus der Aufgabe ergab.
Wichtig für jede künstlerische Aufgabe ist der Platz, die Größe und das Material der auszuführenden Arbeit.
Der Architekt hatte das Feld über den 3 Hauptportalen dafür vorgesehen. Die Größe ist ungefähr 2,60 m x 10 m. Ich schlug dem Architekten Steinguß (Betonguß) vor, weil dieses Material auch an dem sonstigen Kirchenbau (Turm) hauptsächlich verwandt wurde. Die Fläche, auf der das Relief angebracht ist, teilt die Parabel der Fassade in eine bestimmte Proportion. Diese Proportion, in Verbindung mit den 3 Türen und dem Inhalt, waren für mich die Situationen, durch die es eine Gegebenheit wurde, das Relief in eine Dreiteilung zu komponieren.
Daß Christus Pantokrator die Mitte einnimmt, ist selbstverständlich. Da Michael in der alten Ikonographie zur Rechten Gottes gezeigt wird, steht auch hier der Anführer der himmlischen Heerscharen auf der rechten Seite. Sein Schwert weist auf den Märtyrertod des heiligen Bonifatius hin, der neben

ihm im Bischofsornat steht.
Christus Pantokrator hat die rechte Hand beschwörend, mahnend erhoben. Die Hand des Allschöpfers, Allherrschers und des Richters beim Weltgericht. Die linke Hand zeigt durch ihre Offenheit die unendliche Güte Gottes. Rechts und links von Christus sind am unteren Rande des Reliefs die Anfangs- und Endbuchstaben des Alphabetes Alpha und Omega angebracht. Alte Symbolzeichen, die nur Gott zustehen und besagen, von Anfang bis ans Ende, von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Zu der Gestaltung der beiden Engel möchte ich den Vers eines frühgotischen Theologen und Dichters aus seinem Verkündigungsgedicht anführen:"Er sandte der Gewaltigen einer". Nur so sind diese aufzufassen. Nicht als liebliche pausbäckige Englein, wie sie nachfolgende Epochen kannten und darstellten. Diese Strenge führte dazu, daß der Leib Christi zum Kreuz-Symbol wurde, dessen Formung wiederum Leib ist.
Die Entdinglichkeit bei den Frühwerken christlicher Kulturen (Byzanz, Romanische Epoche) wurde bewußt erstrebt, ohne jedoch den Gegenstand aufzulösen oder ihn zu zerstören.
Um das Relief bei normalem Abstand nie verzerrt oder verjüngt zu sehen, wurde erstens die gesamte Fläche des Reliefs nach vorne übergeneigt, zweitens geschah das Gleiche mit jeder Einzelform die das Relief zeigt.
Über ästhetisch formale Probleme durch deren Lösung sich jedes wirkliche Kunstwerk ausweist, ist hier nicht der Ort zu sprechen. Sie erschließen sich dem aufmerksamen Betrachter von selbst oder nie.

Ludwig Gabriel Schrieber
1954
(gez.Itta Schrieber)

Erläuterungen zum Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis gliedert sich in:

Allgemeine Literatur - hier wurden alle vom Verf. zur Erstellung der vorliegenden Arbeit benutzten Texte aus Büchern, Zeitschriften, Katalogen und Nachschlagewerken aufgenommen.

Literatur zu Schrieber und seinem Werk - hier wurde unterschieden zwischen:

1. Texten, d.h., mindestens mehrere Zeilen, in Katalogen, Büchern, Zeitschriften und unveröffentlichten Manuskripten - in alphabetischer Ordnung der Autoren
2. Hinweisen, d.h., Erwähnung des Namens oder Abbildung eines Werkes in Büchern und Zeitschriften - in alphabetischer Ordnung der Autoren bzw. der Zeitschriften
3. Erwähnungen in Nachschlagewerken
4. Erwähnungen in Zeitungen, d.h., im wesentlichen Ausstellungsbesprechungen - in chronologischer Reihenfolge

Allgemeine Literatur

Adelmann, Marianne (Hrsg.)	Europäische Plastik der Gegenwart, Stuttgart 1966[1]
Ahlheit, Horst Rosinski, Rosa Diederich, Reiner Schultheiß, Gabriele	Einleitung, in: Kat. Zwischen Krieg und Frieden, Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45. Frankfurter Kunstverein. Elefanten Press, Berlin (West) 1980
Albiker, Karl	Das Problem des Raumes in den bildenden Künsten. Ein Fragment, Frankfurt a. M. 1962
Albrecht, Hans Joachim	Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung, Köln 1977
Baur, Karl	Der Bildhauer in unserer Zeit, München 1972
Balk, Stephan	Sezessionen stellen aus, in: Zs. Tagebuch H 3/4 1948, S. 40 ff.
Benn, Gottfried	Können Dichter die Welt ändern? Rundfunkdialog, 1930, in: Gottfried Benn, Gesammelte Werke, 4 Bände, Wiesbaden 1962-66, Hrsg. Dieter Wellershoff
	Bezugssysteme, a.a.O.
Biewald, Dieter	Joachim Schmettau. Das Ursprüngliche im Menschen sehen, in: Berliner Künstler im Gespräch mit mir, Bd. 1, Berlin und Herford 1973, S. 115 ff.
	Michael Schoenholtz. Ein Leben wie ein Handwerker, a.a.O., S. 121 ff.

	Claus Korch. Realismus ohne Umwege, a.a.O., S. 74 ff.
	Volkmar Oellermann. Ein Weg zur Wirklichkeit, a.a.O., S. 110 ff.
Bode, Ursula	Michael Schoenholtz, in: HAZ vom 13. Sept. 1969, in: Brusberg Berichte 6, Hannover, S. 21, 22 (Auszug)
Börsch-Supan, Helmut	Abbilder - Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute, Berlin 1978, (Kat.)
Buesche, Albert	Wiederanfang in Malerei, Plastik und Graphik 1945-1960, in: Kunst in Berlin 1945 bis heute, Stuttgart 1969
Busch, Günter	Max Beckmann, München 1960
Eberle, Matthias	Ausstellungsverzeichnis: Die neue Wirklichkeit - Surrealismus und Neue Sachlichkeit, in: Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977
Engels, Mathias T.	Heinrich Campendonk, Recklinghausen 1958
Förster, A.	Deutsche Realistische Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert, Berlin o. J., (Kat.)
Fuchs, Heinz	Plastik der Gegenwart, Baden-Baden 1980 (1970[1])
	Joachim Schmettau. Plastik und Zeichnungen, Kunsthalle Mannheim 1970, (Kat.)
Fuchs, Werner	Die Skulptur der Griechen, München 1969

Führungshefte des Stadtmuseums	Düsseldorf. Düsseldorf im 20. Jahrhundert. I Die Kunsthändlerin Johanna Ey und ihr Freundeskreis
Geist, Sidney	Color it sculpture, in: Arts Yearbook-8 (N. Y.: Arts Digest Inc., 1965), pp. 92-95, cei: Julia M. Busch, A decade of scupture. The 60ths. 1974 by Associared University Press
Gertz, Ulrich	Plastik der Gegenwart I., Berlin 1953
	Plastik der Gegenwart II., Berlin 1964
	Zu den Plastiken von Lutz Brockhaus, in: Kat. Lutz Brockhaus. Plastik und Zeichnungen, Galerie 66, Hofheim/Taunus 1975
	Zu den Plastiken von Lutz Brockhaus, in: Kat. Lutz Brockhaus. Plastik und Zeichnungen, Städt. Galerie Würzburg 1982
Gradmann, Erwin	Bildhauerzeichnungen, Basel 1943
Gris, Juan	Über die Möglichkeiten der Malerei, in: Zs. Querschnitt, H. I, Jan. 1925, S. 32-40, Berlin 1925
Grohmann, Will	Die Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik, darin: Deutschland Österreich Schweiz, Köln 1966
	Bildende Kunst und Architektur zwischen den Kriegen, Berlin 1953
Grzimek, Waldemar	Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Wiesbaden 1969
Guardini, Romano	Vom Wesen katholischer Weltan-

schauung, in: Die Schildgenossen 4, 1923, S. 67

Hackelsberger, Bernd — Aristide Maillol. La Méditerranée, Stuttgart 1960

Haftmann, Werner — Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bde. , München 1965[4] (1954[1])

Hentzen, Alfred — Bildhauer der Gegenwart, Hannover 1951, (Kat.)

Heusinger von Waldegg, Joachim — Der Bildhauer und Zeichner Fritz Wrampe 1893-1934. Ein Beitrag zur deutschen Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Mit Oeuvrekatalog. Saarbrücken 1971 (Phil. Fak. Diss. v. 15.7.1970)

Hesse, Gritta — Kunst der jungen Generation. Ein Literaturverzeichnis und biographisches Nachschlagewerk, 1, 2, 3, 1968-72 Amerika-Gedenkbibliothek Berliner Zentralbibliothek

Hiepe, Richard — Das Gespenst des Realismus, in: Zs. Tendenzen Nr. 38 April/Mai 1966, S. 47 ff.

Hildebrand, Hans — Deutsche Plastik der Gegenwart, in: Zs. Werk 39 VIII 1952, S. 265-272

Hoff, August — Johan Thorn-Prikker, Recklinghausen 1958

Hoffmann, Dieter — Eugen Batz. Leben und Werk, Stuttgart Zürich 1984

Hüter, Georg — Werkstattgedanken zur Plastik der 50er Jahre, in: Kat. Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der

Kunst nach 45. Frankfurter Kunstverein. Elefanten Press, Berlin (West) 1980, S. 58 ff.

Hahlbrock, Peter — Ein Beitrag zur Realismus-Diskussion, in: Kat. Volkmar Oellermann. Ausstellung von Plastiken, Berlin 1972

Hofmann, Werner — Henri Laurens. Das plastische Werk, Stuttgart 1970

Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1978[2]

Horbach, Angela — Meister der Graphik. Michael Schoenholtz, in: Zs. Die Kunst und das schöne Heim, 85, 1973, S. 577-584

Kahmen, Volker — Bruno Goller, Edition Bahnhof Rolandseck 1984

Kahnweiler, Daniel-Henri — Juan Gris. Leben und Werk, Stuttgart 1968 (Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits, Paris 1946[2])

Kalnein, Wend von — Die Kunstakademie im Spiegel der städtischen Kunstsammlungen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Hrsg. E. Trier, Düsseldorf 1973

Kerber, Bernhard — Skulptur und Farbe I, in: Kunstforum, Köln Bd. 60 4/83, April, S. 25-104

Kinkel, Hans — Risiko der Form. Notizen zum Werk von Joachim Schmettau, in: Zs. Die Kunst und das schöne Heim, Dez. 1970, H 12, S. 731 ff.

Klapheck, Anna — Mutter Ey - Eine Düsseldorfer Künstlerlegende, Düsseldorf 1958

	Die "Goldenen" zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Hrsg. E. Trier, Düsseldorf 1973
	Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst, Köln 1979
Klapheck, Richard	Die Kunsthochschule von heute, Düsseldorf, Januar 1932
Koetschau, Karl	Das Junge Rheinland, in: Die Rheinlande, 29. Bd. , Düsseldorf 1919
Koschatzky, Walter	Die Kunst der Zeichnung, Salzburg 1977
Lühdorf, Hans	Fläche-Form-Farbe, in: Kat. zur Ausstellung Fläche-Form-Farbe, Düsseldorf 1946
Maas, Max Peter	Der Bildhauer Lutz Brockhaus, in: Kat. Lutz Brockhaus. Skulpturen, Zeichnungen, Galerie K. , Darmstadt o. J.
Maur, Karin von	Oskar Schlemmer. Der Maler; der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer. Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 11.8.-18.9. 1977 (Kat.)
Moeller, Magdalena M.	Der Sonderbund, Diss. Bonn, Köln 1984
Moore, Henry	Einleitung, in: Michael Ayrton, Giovanni Pisano, Frankfurt a. M. 1970

Über die Plastik, München 1972

Morschel, Jürgen — Die Kunst der 60er Jahre, München 1972

Bronze - Bewegtheit in der Dauer, in: Kat. Dimensionen des Plastischen, Bildhauertechniken, NBK, Berlin 1981, S. 58-87

Müller, Johann Heinrich — Realismus - Kunst gegen die Philosophen, in: Kat. Realität Realismus Realität, Wuppertal u.a. 1972 f.

Neumeyer, Alfred — Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964

Oestreich, Dieter — Formtendenzen unserer Zeit. Das Plastisch-Organische, in: Zs. Werk 40, 1953, S. 194

Olbricht, Klaus-Hartmut — Der Bildhauer Michael Schoenholtz, in: Zs. Die Kunst und das schöne Heim, München Jan. 1971, H. 1, 83. Jg., S. 11-15

Osten, Gert von der — Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein im Taunus 1962

Otto, Karl — Berlin nach 1945, in: Kat. Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst, Recklinghausen, Wien, Berlin 1960

Prinz, Ursula — Chronologie, in: Kat. Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945-1967, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980, S. 11-30

Raum, Hermann — Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977

Rewald, John — Maillol, Paris 1939

Riester, Rudolf — Einleitung, in: Kat. Zeichnungen

deutscher Bildhauer seit 1945. Städtische Galerie Schwarzes Kloster, Freiburg i. Br. 2.-24. Sept. 1972

Roters, Eberhard — Bildhauer in Berlin - Ein Gespräch, in: Kunst in Berlin. 1945 bis heute, Stuttgart 1969

Der Bildhauer Waldemar Grzimek, Frankfurt a.M. u.a. 1979

Schauer, Lucie — Vorwort, in: Kat. Waldemar Otto, Berlin 1973

Schmidt, Georg — Einleitung, in: Kat. Bernhard Heiliger, Galerie im Erker, St. Gallen 1964

Schmied, Wieland, Eberle, Matthias — Die Neue Wirklichkeit. Surrealismus und Neue Sachlichkeit, in: Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977

Schritte nach draußen. Johan Thorn-Prikker. Werke bis 1900, Beiblatt zur Ausstellung vom 19.Sept. -28.Nov. 1982 im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld

Schwenger, J. — Der Steinbildhauer Michael Schoenholtz, in: Zs. Tendenzen 10, München 1969, S. 74-77

Seit 45. Die Kunst unserer Zeit. 3 Bde., Brüssel: La Connaissance 1970-72, Dokumentation: Irmelin und Paul Lebeer

Seitz, William — C. Georg Segal, Stuttgart 1972

Seuphor, Michel — Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik, Neuchâtel/Schweiz 1959

Sutton, Denis — Derain, Köln 1960

Thiele, Ernst — Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland, Stuttgart Köln 1954

Trier, Eduard — Rheinische Malerei des 20. Jahrhunderts, in: Zs. Das Kunstwerk, Baden-Baden 1954, Jg. 8, S. 20 ff.

Moderne Plastik. Von Auguste Rodin bis Marino Marini, Berlin 1954

Zeichner des XX. Jahrhunderts, Berlin 1956

Ewald Mataré, Recklinghausen 1958

Figur und Raum, Berlin 1960

Bildhauerei um die Jahrhundertmitte, in: Staat und Kunst, Land NRW 1962, S. 91 ff.

Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971 (1980^2)

Wember, Paul — Heinrich Campendonk, Krefeld 1960

Wescher, Paul — Jean Fouquet und seine Zeit, Basel 1947

Vollmer, Hans — Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig 1953 ff.

unbekannt — Der Plastiker Joachim Schmettau, in: Zs. Tendenzen, München Juni-Juli 1968, S. 85-87

Die "Große Berliner", in: Zs. Tendenzen, München August 1966, S. 121

Texte zu Ludwig Gabriel Schrieber und seinem Werk in Katalogen, Büchern, Zeitschriften und unveröffentlichten Manuskripten

Baumgart, Fritz	Über den Bildhauer Schrieber, in: Kat. Ludwig Gabriel Schrieber. Plastik Aquarelle Zeichnungen. 22. Juni bis 26.Juli 1964. Badischer Kunstverein Karlsruhe
	Vorwort in: Kat. Ludwig Gabriel Schrieber im Kunstverein Hannover vom 24.März bis zum 21.April 1968
Biewald, Dieter	Ludwig Gabriel Schrieber. Zum Sehen geboren, in: Berliner Künstler im Gespräch mit mir, Bd.1, Berlin und Herford 1973, S.126 ff.
Börsch-Supan, Helmut	Abbilder-Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute, Berlin 1978
Gertz, Ulrich	Zu den Plastiken von Lutz Brockhaus, in: Kat. Lutz Brockhaus. Plastiken und Zeichnungen.Städtische Galerie Würzburg 1982
Grass, Günter	Lud, in:Kat. Lud G.Schrieber, Gedächtnisausstellung in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1975
	Lud, in: Der Butt, Darmstadt und Neuwied 1977, S. 629 ff.
Grote, Günter	Chronometer. Entwurf (unveröffentlicht), S. 1-4, 9-11, 28-36
Grützmacher Curt	Ludwig Gabriel Schrieber. Versuch einer Darstellung. Manuskript (unveröffentlicht)

Heusinger von Waldegg, Joachim — in:Kat. Kunst unserer Zeit. Neuerwerbungen der letzten Jahre, Landesmuseum Bonn, Bonn 1974, S. 70

Jürgen-Fischer, Klaus — Kunstkritisches Tagebuch XLII 18.4.75, in: Zs. Das Kunstwerk, Baden-Baden Mai 1975

Keidel , Barbara, Schoenholtz, Michael — in:Kat. Lud G.Schrieber, Gedächtnisausstellung in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1975

dass. in: Zs. Kunstreport 2/3'75, Berlin

Klapheck, Anna — Einleitung, in: Kat. Lud G. Schrieber. Skulpturen Bilder Aquarelle Zeichnungen, 4.Juni bis 11.Juli 1976, Städtische Kunsthalle Düsseldorf

Lossow, Hubertus — Ludwig Gabriel Schrieber, in: Zs. Die Kunst und das schöne Heim, München 1958, S. 417 f.

Mahlow, Friedrich — in: Kat. 121.Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover 1960

Marx, Eberhard — Einleitung, in:Kat. Ludwig Gabriel Schrieber. Plastiken und Bilder, Haus am Waldsee, 3.Mai - 28.Mai 1961, Berlin 1961

Ohff, Heinz — Ludwig Gabriel Schrieber, in: Zs. Das Kunstwerk 11-12/XVIII, Baden-Baden Mai-Juni 1954

Schrieber als Aquarellist, in: Kat. Lud G. Schrieber 1907-1975. Aquarelle, Berliner Künstler der Gegenwart Heft 22, Aus Anlaß der Ausstellung in den Räumen des Neuen Berliner Kunstvereins 6.5.-18.6.1977

Prinz, Ursula — Stein - Zurück zum Elementaren, in:Kat. Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken, NBK in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 21.März-20.April 1981, S. 20/21

Raum, Hermann — Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977, S. 215/216

Riester, Rudolf — Einleitung, in: Kat. Zeichnungen deutscher Bildhauer seit 1945. Städtische Galerie "Schwarzes Kloster", Freiburg i.Br. 2.bis 24.Sept. 1972, S. 8/9

Roh, Franz — Deutsche Kunstgeschichte. Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 356

Schauer, Lucie — Zur Eröffnung der Aquarellausstellung Lud G.Schrieber im NBK Berlin, Berlin 1977, Manuskript

Schauer, Lucie, Stein, Werner — Vorwort, in: Kat. Lud G.Schrieber 1907-1975. Aquarelle, Berliner Künstler der Gegenwart Heft 22, NBK, Berlin 1977

Schmettau, Joachim — in: Kat. Lud G.Schrieber. Gedächtnisausstellung in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses, NBK, Berlin 1975

dass. in: Zs. Kunstreport 2/3' 75, Berlin 1975

Schmied, Wieland — Ludwig Gabriel Schrieber. 4 Anmerkungen zu seinem Werk, in:

Kat. Lud G.Schrieber.Gedächtnisausstellung in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses, NBK, Berlin 1975

Sperlich, Martin — Ludwig Gabriel Schrieber und seine Schüler. Manuskript, Kiel 27.Okt.1980

Pathos der Wirklichkeit, in: Ausstellungsblatt zur Ausstellung Ludwig Gabriel Schrieber und seine Schüler, Kiel 1980

W., C. — Texte für Ludwig Gabriel Schrieber. Zum Tode des Bildhauers, in: Zs. Kunstreport 2/3'75, Berlin

Hinweise in Büchern und Zeitschriften

Von Atelier zu Atelier	Düsseldorf, 8/1957, Abb. S. 106 - Detail des Tympanonreliefs von St. Canisius in Berlin
	7/59, S. 94 - zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden 1959
	4/1960, S. 51 - zur 21. Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover 1960
	11/1960, S. 144 - zur Ausstellung Zeichnungen und kleine Plastik deutscher Bildhauer nach 1945, Galerie Prestel, Frankfurt a. M. 1960
	3/1961, S. 51 - zur 122. Frühjahrsausstellung im Kunstverein Hannover 1961
	6/1961, S. 105, Abb. - Die Plastik am Bau. Detail des Tympanonreliefs von St. Canisius in Berlin
Architektur und Wohnform	4. Stuttgart April 1958 66. Jg., S. 164 - Internationale Bauausstellung Berlin 1957, Abb. Mittleres Portal der St. Ansgar-Kirche in Berlin
Böhm, E.	Neue Plastik in Hannover, Hannover 1967, Abb. 44, S. 82
Buesche, Albert	Wiederanfang in Malerei, Plastik und Graphik, in: Kunst in Berlin 1945 bis heute, Stuttgart 1969, S. 223
Fuchs, Heinz R.	Plastik der Gegenwart, Baden-Baden

1980 (1970[1]), S. 238

Galerie Hella Nebelung — Düsseldorf 1947/48, Abb. Foto Schriebers als kind; Abb. Foto Schriebers; Abb. L. G. Schrieber, Die Treppe, Aquarell, 26-77(I); "Jahreskalender 1947, Mai-Juni, Blumen und Tänzerinnen. Arbeiten von...Schrieber..."

Gertz, Ulrich — Plastik der Gegenwart I, Berlin 1953, Abb. S. 125 "Sitzende", Holz 1950

Plastik der Gegenwart II, Berlin 1964, S. 257 - Biographische Notizen und Abb. 35 "Alter Mann", Stuck für Bronze 1961

Held, Jutta — Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49, Berlin (West) 1981, S. 193

Hochschule für Bildende Künste — Berlin Charlottenburg, Berlin 1959

Hochschule für Bildende Künste — Berlin Charlottenburg, Berlin 1963

Hüter, Georg — Werkstattgedanken zur Plastik der 50er Jahre, in: Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, Berlin (West) 1980, S. 60

Klapheck, Anna — Die "Goldenen" zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Hrsg. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 155

Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst, Köln 1979, S. 36

Das Kunstwerk	Baden-Baden, 5 (1951) H 2, S. 41 - Deutsche Bildhauer
	8 (1954) H 1, S. 26 - Rheinische Maler
Mataré, Ewald	Tagebücher. Hrsg. Hanna Mataré und Franz Müller, Köln 1973, S.197
R. , G.	Von Galerie zu Galerie, in: Zs. Düsseldorfer Hefte, 16.-30. April 1959 - Text und Abb. "Vorzeichnung zur Plastik Il Paseo (Der Spaziergang)", S. 183
Schauer, Lucie	Das veränderte Leben einer jungen Generation, in: Kat. Berliner Maler zu Gast im ZDF. 11. Nov. bis 11. Dez. 1983, ZDF-Kasino. Mainz Lerchenberg
Tagebuch. Für Theater, Literatur und Bildende Kunst, Jg. 1 September 1948, Heft 1/2, Abb. S. 2, 3 - Emil Barth. Beim Uhrmacher. Mit Illustrationen von Ludwig Gabriel Schrieber	
	Heft 3/4 1948, S. 40/41, Abb. "Prozession" - Sezessionen stellen aus. Von Stephan Balk
Trier, Eduard	Bildhauerei um die Jahrhundertmitte, in: Staat und kunst, Land NRW 1962, S. 92

Hinweise in Katalogen sind dem Ausstellungsverzeichnis zu entnehmen.

Erwähnung in Nachschlagewerken

Hans Vollmer, Allg. Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig 1953-62

Knaurs Lexikon der modernen Plastik. München - Zürich 1961. Aus dem Französischen. Vorwort von Werner Schmalenbach, Paris 1960

Who 's who in the arts. 1 st. Edition A-Z. Ottobrunn 1975, München 1975

Deutsche Kunstpreise 1946-1961. Hrsg. vom Dt. Kunstrat u.a. 1962 2. ergänzte Auflage, S. 48 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf

Erwähnungen in Zeitungen (in chronologischer Reihenfolge)

Rhein-Echo 2. Dezember 1947
Nachschau der Berner Ausstellung. Der nordrheinische Anteil im Hetjensmuseum Düsseldorf

Rheinischer Merkur 1.Januar 1948
Gerhard Schön. Moderne Kunst am Rhein

Rhein-Echo 24.Januar 1948
Foto mit "Selbstbildnis" 1946

Rheinischer Merkur 1949
G.Schön. Ludwig Gabriel Schrieber (zur Ausst. bei Vömel)

1949
g.g.k. Zwischen Kunstform und Naturform (zur Ausst. bei Vömel)

Die Neue Zeitung 16. Juli 1949
Wend Fischer. Vom Silberschmied zum Maler. Ludwig Gabriel Schrieber-Ausstellung in Wuppertal (mit Abb."Selbstbildnis"1946)

Westdeutsche Zeitung 22. Juli 1949
Cervinus. Neue Rheinische Sezession

Westdeutsche Zeitung 12. August 1949
-C-. Neue Plastik (Abb. "Hockende" 1947)

Westdeutsche Zeitung 3. November 1949
Wernher Witthaus. Rheinische Malerei in Dortmund II

Rhein-Echo November 1949
Gert G.Kramer. Rheinische Kunst in Dortmund

Rheinische Post 18. März 1950
L.G. Schrieber: "Spiegelung" (1950) (Abb.)

Düsseldorfer Nachrichten 18. März 1950
Witthaus. Neue Rheinische Sezession stellt sich vor.

Düsseldorfer Stadtnachrichten 21. März 1950
Ws. Neue Rheinische Sezession. Eröffnung der Jahresausstellung

Der Mittag 21. März 1950
Wend Fischer. Die junge rheinische Kunst stellt sich vor.
Erste Jahresausstellung der "Neuen Rheinischen Sezession"
in der Düsseldorfer Kunsthalle

Rhein-Echo 23. März 1950
Gert G.Kramer. Neue Rheinische Sezession. Ausstellung in der
Düsseldorfer Kunsthalle

Düsseldorfer Nachrichten 24. März 1950
Wernher Witthaus. Zur Neuen Rheinischen Sezession. Malerei
vorgestern und heute - Graphik und Plastik

Deutsche Zeitung Stuttgart 1. April 1950
Anna Klapheck. Neue Rheinische Sezession

1950
Cornelius-Preis 1950, Preise für Malerei und Plastik geteilt

1950
Cornelius-Preis. 2000 Einsendungen

Drei-Groschen-Blatt Ostern 1950
L.G.Schrieber: Schreitende (Abb.)

Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 13. Mai 1950
Deutsche Künstler nach Paris geladen

Düsseldorfer Stadt-Nachrichten 5. März 1951
Whs. Cornelius-Preis zweigeteilt

Düsseldorfer Nachrichten 12. März 1951
Wernher Witthaus. Cornelius zu Ehren

Maler und Bildhauer
W.F.Ludwig Gabriel Schrieber:"Schreitende" (Abb.und Text)

Rheinischer Merkur 25. Mai 1951
Martin Erler. Methodisten an der Düssel

Der Mittag 9. August 1951
W.Moderne deutsche Kunst in Berlin. Ausstellung des "Deutschen Künstlerbundes": Erste repräsentative Schau deutscher Kunst seit 1932

Rheinische Post 10.August 1951
Dr. Wolfgang Schimming. Kunst der Gegenwart. "Deutscher Künstlerbund" in Berlin

Westdeutsche Neue Presse 2. März 1952
Dr. Loschelder. Mehr Repräsentation als Rechenschaft. Jahresschau der Neuen Rheinischen Sezession in Köln

Rheinischer Merkur 14. März 1952
Gerhard Schön. Quo vadis, Sezession ? Zu einer Ausstellung in Köln

Die Neue Zeitung 5. Mai 1952
Ludwig Gabriel Schrieber:"Sitzende" (Holz, 1951) (Abb.)

Düsseldorfer Nachrichten 12. Juni 1952
Hanns Theodor Flemming. Zwischen Akademie und Experiment. Zur Ausstellung der Berliner Neuen Gruppe

Westdeutsche Zeitung Düsseldorf 8. September 1953
R.B. Natur in beruhigter Umwandlung. "Neue Rheinische Sezession" im Kunstverein Düsseldorf

Die Welt 8. Juni 1956
Bilanz der Künstlerbund-Ausstellung. Gegenständliche und Abstrakte kommen sich näher. - Die Jugend drängt nach vorn.

8.Juni 1959
Robert D'Hooge. Im Labyrinth der Kunst. Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden

ca. 1960 Hamburg
C.O.F. Blankeneser erhielt den 1. Preis. Abstrakte Plastik für die Siedlung Hohenhorst

Handelsblatt Düsseldorf Mai 1961
Aus Galerien und Museen. Das Haus am Waldsee.

Kurier 10. Mai 1961
Respekt vor dem Menschenbild.

Neue Deutsche Zeitung 5. Juni 1961
Hanspeter Krüger. Ludwig Gabriel Schrieber. Ausstellung im Haus am Waldsee in Berlin

1961
-ga. Sein Thema ist der Mensch. Ludwig Gabriel Schrieber im Haus am Waldsee

Telegraf 17. März 1963
F.D. Um einmal stehenzubleiben. Große Bronzesäule von L.G.Schrieber.

Oldenburger Rundschau 13. April 1963
Th. Gahn. Bronzesäule gestiftet. Moderner Mäzen: Die Landeszentralbank.

Hildesheimer Presse 29. März 1968
W.Schl. Feste Form - heitere Farbe. Der Kunstverein Hannover zeigt Schrieber und Trier. (Abb. "Negerin")

Die Welt 4. November 1971
Lucie Schauer. Spielarten des Realismus. Werke Ludwig Gabriel Schriebers in der Galerie André ausgestellt. (Abb. Büste, Bronze 1969)

TS (Berliner Tagesspiegel) 2. November 1971
Kunst - eher konservativ v. Schrieber, Eglau, Potocky, Schmeck, Morgan. (Zur Ausstellung in der Galerie André).

Berliner Rundschau 10. Februar 1972
Dieter Biewald. Berliner Künstler im Gespräch. Zum Sehen geboren. (Abb. Atelierfoto mit Kleine Schreitende 1941, Weibliche Halbfigur 1969, Vor der Tür II 1970)

TS 23. April 1972
H.O. Bildhauergeburtstage. Ludwig Gabriel Schrieber 65.

1972
L.S.L.G.Schrieber 65 (Abb. Der Bildhauer Schrieber)

Der Tagesspiegel Berlin 17. April 1975
H.O. Aus dem Erlebnis des Blocks. Zum Tode Ludwig Gabriel Schriebers.

Die Welt 18. April 1975
L.S. Ludwig Gabriel Schrieber † (Abb. L.G. Schrieber)

Der Tagesspiegel Berlin 19. Oktober 1975
Hein Ohff. Gegenwind zu jeder Zeit. Ludwig Gabriel Schriebers Werk in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. (Abb. Ausstellungsfoto)

Die Zeit 31. Oktober 1975
Katrin Sello. Berlin "Lud G. Schrieber".

1975

Philipp Peter Schmidt. Berlin: Ludwig Gabriel Schrieber.

Rheinische Post 27. November 1975
Maler und Bildhauer L.G.Schrieber. "Paßte nicht in Kataloge", K-k

DVZ 18. Dezember 1975
Norbert Strathmann. Sich umschauen .. Schriebers bildhaueri-sches Werk. Abb. Sich Umschauende

Rheinische Post Düsseldorf 12. Juni 1976
Yvonne Friedrichs. Ausstellung Ludwig Gabriel Schrieber in der Düsseldorfer Kunsthalle. Zwischen Augenblick und Dauer.

Neue Deister Zeitung, 1976

Erläuterungen zum Ausstellungsverzeichnis

Das Verzeichnis der Ausstellungen, an denen Schrieber mit seinen Arbeiten teilgenommen hat, teilt sich in Einzelausstellungen und Gruppenausstellungen.
In chronologischer Folge verzeichnet es: Jahr, Ort, Name und, falls durch Kataloge nachzuweisen, Standort und Zeit der Ausstellung mit der oder den Katalognummern. In Klammern gesetzt, ergänzen Anzahl, Gattung und Abbildung der ausgestellten Arbeiten diese Rubrik. Ausstellungen, die nicht durch Kataloge zu belegen sind, gehen auf Angaben aus der Erinnerung von Frau Itta Schrieber zurück oder auf Nachweise durch Ausstellungsbesprechungen in Tages- oder Wochenzeitungen.
Dem Ausstellungsverzeichnis schließt sich ein Verzeichnis der Museumskataloge an.

Einzelausstellungen

1937 Düsseldorf	Galerie Rudi Stuckert
1942 München	Galerie Günter Franke. Aquarelle und Zeichnungen aus Finnland und Griechenland
1948 Köln	Galerie Rusche. Aquarelle
1949 Düsseldorf	Galerie Vömel. Studien, Aquarelle, Bilder, Plastiken der letzten 7 Jahre
1949 Wuppertal	Galerie Studio Rasch. Skulpturen (zum 1. Mal), Bilder, Aquarelle. August
1961 Berlin	Ludwig Gabriel Schrieber. Plastiken und Bilder. Haus am Waldsee. 3-28. Mai
1964 Karlsruhe	Ludwig Gabriel Schrieber. Plastik, Aquarelle, Zeichnungen. Badischer Kunstverein. 22. Juni - 26. Juli
1968 Hannover	Ludwig Gabriel Schrieber. Kunstverein. 24. März - 21. Juni
1971 Berlin	Galerie André
1975 Berlin	Schrieber. Gedächtnisausstellung in der Orangerie Schloß Charlottenburg. Neuer Berliner Kunstverein.
1976 Düsseldorf	Schrieber. Skulpturen, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen. Städtische Kunsthalle. 4. Juni - 11. Juli

1977 Düsseldorf — Schrieber 1907-1975. Aquarelle.NBK. Berliner Künstler der Gegenwart. Heft 22, 6. Mai - 18. Juni

1983 Mannheim — Ludwig Gabriel Schrieber 1907-1975. Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle, Graphik. Studio Ruth Rödel-Neubert. 24.April - 29. Mai

Gruppenausstellungen

1925 Düsseldorf — Große Kunstausstellung Düsseldorf 1925. Städtischer Kunstpalast. 30.Mai - 4. Okt. Kat.Nr. 1306 (1 Ölbild)

1925 Berlin — Das Junge Rheinland in der Berliner Sezessionsausstellung

1926 Düsseldorf — Große Kunstausstellung Düsseldorf 1926. Städtischer Kunstpalast. 8. Mai - Anfang Oktober, Kat.Nr. 400-402 (3 Ölbilder)

1927 Düsseldorf — Das Junge Rheinland,Städtische Kunsthalle. Oktober

1928 Düsseldorf — Das Junge Rheinland. Städtische Kunsthalle. Oktober

1929 Düsseldorf — Rheinische Sezession. Jubiläumsausstellung. Städtische Kunsthalle. 4. Mai - 30. Juni

1929 Düsseldorf — Rheingruppe. Städtische Kunsthalle

1930 Düsseldorf — Rheingruppe. Städtische Kunsthalle. September

1930 Düsseldorf — Junge Deutsche Kunst, Vereinigung für Junge Kunst Düsseldorf. Kunsthalle. Oktober - 2. November

1932 Essen — Deutscher Künstlerbund

1937 Den Haag — Galerie Schretlen

1946 Aachen — Rheinische Sezession. Museumsverein Aachen. Suermondt-Museum. Juni

1946 Düsseldorf — fläche form farbe. Galerie Alex Vömel. Kunstkabinett Hans Trojanski. 15 Oktober - 15. November. Kat.Nr. 44-58 (9 Ölbilder, 6 Aquarelle)

1947 Baden-Baden — Deutscher Künstlerbund. L'Art Allemand Moderne - Deutsche Kunst der Gegenwart. Kurhaus, Gartensaal und Wintergarten. Oktober - November. Kat.Nr.257 (1 Ölbild)

1947 Bern — Moderne Deutsche Kunst seit 1933. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Kunsthalle. Sommer. Kat.Nr. 125 (1 Ölbild, 1 Abb.)

1947 Düsseldorf — Moderne Deutsche Kunst seit 1933. Nordrheinischer Anteil. Hetjensmuseum. Dezember 1947 - Januar 1948

1947 Braunschweig — Neue Deutsche Kunst

1947 Braunschweig	Rheinische Kunst. Gestern und heute. Kunstverein Braunschweig e.V. Haus Salve Hospes. Juni/Juli. Kat.Nr.76-77 (2 Ölbilder, 1 Aquarell)
1948 Chicago	Internationale Aquarellausstellung
1948 Düsseldorf	Rheinische Sezession
1948 Düsseldorf	Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf 1945 - 1948. Oktober. (1 Ölbild in der Abteilung Westdeutsche Maler und Bildhauer der Gegenwart)
1949 München	Kunstschaffen in Deutschland. Central Art Collecting Point. 9. Juni - 19. Juli. Kat.Nr. 92 (1 Ölbild)
1949 Köln	Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart. Staatenhaus der Messe. 14. Mai - 3. Juli. Kat.Nr. 317-319 (3 Ölbilder, 1 Abb.)
1949 London	Aquarelle. Hanover Gallery
1949 Dortmund	Rheinische Maler und Bildhauer. Kunstmuseum. November. (5 Plastiken, Aquarelle, Bilder)
1949 Zürich	Kunst in Deutschland 1930 - 1949, Kunsthaus
1950 Düsseldorf	Neue Rheinische Sezession. Jahresausstellund 1950. Kunsthalle. 19. März - 22. April. Kat.Nr. 130 - 139 (4 Ölbilder, 6 Plastiken, 2 Abb.)

1950 München — Neue Rheinische Secession Düsseldorf - Rheinische Secession Düsseldorf. Haus der Kunst. 1. November - 24.Dezember. Kat.Nr. 167- 170 a (4 Ölbilder, 6 Aquarelle)

1950 Dortmund — Neue Rheinische Sezession. Museum am Ostwall

1950 Berlin — Neue Rheinische Sezession. Westdeutsche und Berliner Maler stellen aus. Galerie am Lützowplatz. Kat.Nr. 40-42 (3 Ölbilder, 1 Abb.)

1950 München — Neue Rheinische Sezession. Neuer Glaspalast

1950 Paris — L'Art Allemand Contemporain. Salon de Mai. Mai. (nur Bilder)

1951 Berlin — Deutscher Künstlerbund. Erste Ausstellung. Hochschule für bildende Künste. 1. August - 1 Oktober. Kat.Nr.291-292 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1951 Hannover — Bildhauer der Gegenwart. Kestner-Gesellschaft e.V. 26. April - 17. Juni. Kat. Nr. 108-109 (2 Plastiken)

1951 Düsseldorf — Neue Rheinische Sezession. Kunsthalle. 6. Mai - 24. Juni. Kat.Nr. 43-49 (4 Plastiken, 1 Ölbild, 2 Entwürfe)

1952 Köln — Neue Rheinische Sezession.Jahresschau. Kölnischer Kunstverein. 1-30.März. (Recklinghausen, Hannover, Freiburg, Stuttgart, U.S.A.)

1952 Düsseldorf — Neue Rheinische Sezession. (1 Plastik, 1 Abb.)

1952 Köln — Deutscher Künstlerbund. 2. Ausstellung. Malerei und Plastik der Gegenwart. 7.Juni - 7.August. Staatenhaus. Kat.Nr. 313-314 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1953 Düsseldorf — Neue Rheinische Sezession. Jahresausstellung. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Kat.Nr. 84-91 (2 Ölbilder, 6 Aquarelle)

1953 Hamburg — Deutscher Künstlerbund. 3. Ausstellung. Kunsthalle. 9.Mai-12.Juli. Kat.Nr.239 (1 Plastik)

1954 Berlin — Berliner Neue Gruppe. Mai. Kat.Nr.145-149 (3 Plastiken, 2 Zeichnungen, 1 Abb.)

1954 Baden-Baden — Berliner Neue Gruppe. Staatliche Kunsthalle. Sommer

1955 Wuppertal — Deutsche Bildhauer. Kunst- und Museumsverein. Städtisches Museum. März. Kat. Nr. 105-107 (3 Plastiken)

1955 Hannover — Deutscher Künstlerbund. 5. Ausstellung. Haus des Kunstvereins. 21. Mai-17. Juli Kat.Nr. 134, 166 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1955 Baden-Baden — Deutscher Künstlerbund. Staatliche Kunsthalle. 19.Juli-4.September. Kat.Nr.220-221 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1956 Hannover — 117. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 4 März-15. April

1956 Düsseldorf	Deutscher Künstlerbund. 6.Ausstellung. 2. Mai-8.Juni. Kat.Nr.551-556 (3 Plastiken, 3 Zeichnungen, 1 Abb.)
1956 Berlin	Große Berliner Kunstausstellung
1956 Recklinghausen	Deutsche Kunstpreisträger seit 1945. Städtische Kunsthalle. 1. November - 2.Dezember. Kat.Nr. 89 (1 Plastik, 1 Abb.- Abb. und Ausstellungsstück sind nicht identisch)
1957 Hannover	118. Frühjahrausstellung. Kunstverein Hannover. 17.März-22.April. Kat.Nr.175-177 (1 Plastik, 2 Zeichnungen, 1 Abb.)
1957 München	Große Münchner Kunstausstellung. Haus der Kunst. 7.Juni-15.September. Kat.Nr. 1063 (1 Plastik)
1957 Rom	Arte Tedesca dal 1905 ad oggi. Kat. Nr. 247 (1 Plastik)
1957 Berlin	Deutscher Künstlerbund. 7.Ausstellung. Hochschule für bildende Künste. 7 Juli-8.September. Kat.Nr.415-418 (2 Plastiken, 2 Zeichnungen, 2 Fotos Bauplastik, 3 Abb.)
1958 Essen	Deutscher Künstlerbund. 8.Ausstellung. Ausstellungshallen an der Gruga. 17.Mai-13.Juli. Kat.Nr.369-370, 461-462 (2 Plastiken, 2 Zeichnungen, 1 Abb.)
1958 München	München 1869-1958. Aufbruch zur modernen Kunst. Haus der Kunst Abteilung Neue Gruppe (2 Plastiken)

1959 Middelheim	5. Biennale. Beeldhouwerkunst (Antwerpen)
1959 Berlin	Große Berliner Kunstausstellung. Ausstellunghallen am Funkturm. 24.April-24.Mai. Kat.Nr.86-88 (2 Plastiken, 1 Zeichnung. 1 Abb.)
1959 Wiesbaden	Deutscher Künstlerbund. 10. Ausstellung. Städtisches Museum. 9.Mai-9.Juli. Kat. Nr. 369-372 (2 Plastiken, 2 Zeichnungen, 1 Abb.)
1959 Baden-Baden	Deutsche Kunst I.Deutsche Kunstausstelstellung Baden-Baden 1959/I. Staatliche Kunsthalle. 11.April-29.Mai (1 Plastik, 1 Abb.)
1959 München	Große Münchner Kunstausstellung.Haus der Kunst. 19.Juni-4.Oktober Kat.Nr.662-663 (2 Plastiken)
1959 Düsseldorf	Aus Berlin. Galerie Hella Nebelung. o.Kat.
1959 Leverkusen	Berliner Maler und Bildhauer
1960 Hannover	121.Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 20.März-24.April.Kat.Nr.179-182 (3 Plastiken, 1 Zeichnung, 1 Abb.)
1960 Recklinghausen Wien Berlin	2.Juni-17.Juli 2.August-4.September 18.September-6.November Berlin. Ort der Freiheit für die Kunst Kat.Nr. 42 (1 Plastik, 1 Abb.)

1960 Baden-Baden — Deutscher Künstlerbund. Staatliche Kunsthalle. 6.August-2.Oktober. Aquarelle, Zeichnungen, Plastik. Kat.Nr.246-247(2 Zeichnungen)

1960 München — Deutscher Künstlerbund. 10.Ausstellung. Haus der Kunst. 18.Oktober-11.Dezember. Mit Sonderausst.Das frühe Bild - Malerei und Plastik. Kat.Nr.247, 350-351 (1 Plastik,2 Temperabilder,1 Abb.)

1960 Berlin — Lebendiges Metall. Kongresshalle. 17. Oktober-6.November.Kat.Nr.222-223 (2 Plastiken)

1960 Frankfurt a.M. — Zeichnungen und Kleinplastiken deutscher Bildhauer nach 1945. Galerie F.A.Prestel 27.Oktober (1 Zeichnung, 1 Plastik, 1 Abb.)

1960 Berlin — Große Berliner Kunstausstellung

1960 München — Große Münchner Kunstausstellung

1961 Hannover — 122.Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 12. März-16.April. Kat.Nr. 186 (1 Plastik)

1961 Lateinamerika — arte actual aleman. (1 Plastik, 1 Abb.)

1962 Hannover — 123. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 25.März-29.April. Kat.Nr.198 (1 Plastik)

1962 München — Große Kunstausstellung. Haus der Kunst. 9.Juni-7.Oktober.Kat.Nr.296 (1 Plastik, 1 Abb.)

1963 Berlin — Große Berliner Kunstausstellung (1 Plastik)

1963 Berlin	Kunstdiktatur gestern und heute.Galerie S Ben Wargin. 16.Juni-10.Juli.S.63 (1 Temperabild, 1 Abb.)
1964 München	Große Münchner Kunstausstellung
1964 Berlin	Große Berliner Kunstausstellung
1965 München	Große Münchner Kunstausstellung. Haus der Kunst. 24.Juni-3-Oktober.Kat.Nr.313 (1 Plastik)
1965 Soest	Berlin in Soest. Malerei, Zeichnung, Plastik.Wilhelm-Morgner-Haus.31.März 1965 (3 Plastiken)
1965 Berlin	Große Berliner Kunstausstellung
1966 Hannover	127.Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover.13.März-17.April.Kat.Nr.170-172 (1 Plastik, 2 Zeichnungen, 1 Abb.)
1966 Essen	Deutscher Künstlerbund.Ausstellungshallen am Gruga-Park. 2.-31.Juli.Kat.Nr.356-358 (3 Plastiken, 1 Abb.)
1966 Hannover	Plastik im Stadtbild Hannovers seit 1945. Kubus Hannover. 24.August (1 Plastik, 1 Abb.)
1966 Berlin	Große Berliner Kunstausstellung
1967 Hannover	128.Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 2.Aptil-7.Mai.Kat.Nr.178-179 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1967 Karlsruhe — Deutscher Künstlerbund. 15.Ausstellung. Badischer Kunstverein e.V. und alte Markthalle. 23.September-29.Oktober.Kat.Nr. 115-116 (3 Plastiken, 1 Ölbild, 2 Abb.)

1967 München — Große Münchner Kunstausstellung.Haus der Kunst. 8. Juni-24.September.Kat.Nr.959-960 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1967 Hannover — Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten 20 Jahre.Kunstverein Hannover. 22.Oktober-19.November.Kat,Nr.359-361 (3 Aquarelle)

1967 Berlin — Große Berliner Kunstausstellung

1968 Wilhelmshaven — Künstler des 20.Jahrhunderts. Kunsthalle. 3.-30.März.Kat.Nr.122-123 (2 Aquarelle, 1 Abb.)

1969 Berlin — Erste Frühjahrsmesse Berliner Galerien. Jebenstraße. Mai. Galerie André. Kat. Nr. 49-50 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1969 Wien — Beispiele Europäischer Plastik.Wiener Sezession. 22.Mai-27.Juli.Kat.Nr.10 (1 Plastik, 1 Abb.)

1969 Hannover — Deutscher Künstlerbund. 17. Ausstellung. Kunstverein. 7.Juni-27.Juli.Kat.Nr.385-386 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1969 Düsseldorf — Neue Rheinische Sezession.Städtische Kunsthalle. 8.August-14.September.Kat. Nr. 67-71 (5 Plastiken, 1 Abb.)

1969 München	Große Münchner Kunstausstellung
1970 Bonn	Prisma '70.18.Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes.Städtische Kunstsammlungen und Rheinisches Landesmuseum. 18.September-1.November. Kat.Nr.354-356 (3 Plastiken, 1 Abb.)
1971 Stuttgart	Deutscher Künstlerbund
1972 Salzburg	20 Berliner Realisten. 24.März-16.April Kat.Nr.38-39 (2 Plastiken, 1 Ab..)
1972 Hannover	130.Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover. 14.Mai-18.Juni. Natur in Abbild und Vorstellung. Kat.Nr.9-12 (4 Plastiken, 2 Abb.)
1972 Freiburg	Zeichnungen Deutscher Bildhauer seit 1945. Freundeskreis Bildender Künstler.Palette e.V. Schwarzes Kloster Freiburg. 2.-24-September. Kat.Nr.51-56 (6Zeichnungen, 2 Abb.)
1972 München	Große Münchner Kunstausstellung
1973 Berlin	Kunstreport '73. Deutscher Künstlerbund. 21.Ausstellung. Akademie der Künste. 8.Dezember-20.Januar (5 Realismus, 1 Plastik, 1 Abb.)
1974 Augsburg	Deutsche Bildhauer der Gegenwart.Rathaus. 2.Februar-31.März.Kat.Nr.126-128 (3 Plastiken, 1 Abb.)

1974 München — Große Münchner Kunstausstellung. Haus der Kunst. 13.Juni-22.September. Kat.Nr. 522-526 (5 Zeichnungen, 1 Abb.)

1974 Berlin — Der Akt in der Bildenden Kunst.Galerie Pels-Leusden. (2 Plastiken, 1 Zeichnung)

1975 Dortmund — Kunstreport '75. 23.Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Museum am Ostwall. 11.April-25.Mai. (2 Plastiken. 2 Abb.)

1975 München — Große Münchner Kunstausstellung.Haus der Kunst. 14.Juni-28.September.Kat.Nr. 1390-1391 (2 Plastiken, 1 Abb.)

1975 Berlin — Der Tanz in der Kunst der letzten hundert Jahre. Galerie Pels-Leusden. (1 Plastik)

1976 Berlin — Das Liebespaar in der Kunst des 20.Jahrhunderts. Galerie Pels-Leusden (1 Ölbild, 1 Plastik)

1976 Berlin — Die Landschaft in der Kunst der letzten hundert Jahre.Galerie Pels-Leusden. (3 Aquarelle)

1978 Berlin — Kunst des 2o.Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz. Kunsttage Berlin 1978. Akademie der Künste. 9.April-15.Mai. S. 185 (1 Plastik, 1 Abb.)

1978 Berlin — Abbilder-Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute.NBK in der Orangerie des Schloß Charlottenburg. 20.Mai-23.Juli.Kat.Nr.131 (1 Plastik, 1 Abb.)

1979 Berlin — Die Entfremdung der Stadt.Neuer Berliner Kunstverein, Nationalgalerie Berlin. (1 Ölbild, 2 Aquarelle)

1979 Berlin — Zeichnungen von 5 Bildhauern. Galerie Lietzow.

1980 Berlin — 10 Jahre Artothek. Neuer·Berliner Kunstverein.

1980 Berlin — Berlin realistisch. Berlinische Galerie.

1980 Kiel — Schrieber und seine Schüler.Brunswiker Pavillon. 27.Oktober-23.November

1981 Berlin — Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken. Neuer Berliner Kunstverein e.V. Staatliche Kunsthalle. 21.März-20. April (2 Plastiken, 1 Abb.)

1982 Berlin — Bildhauerzeichnungen.Galerie Pels-Leusden. November (5 Zeichnungen)

1983 Sindelfingen — Deutsche Bildhauer des 20.Jahrhunderts in Sindelfingen.Galerie der Stadt Sindelfingen. 16.April-22.Mai. Skulpturen im Freien - April bis September 83 (3 Plastiken, 1 Abb.)

1984 Berlin — Der Akt in der Kunst von Degas bis heute Galerie Pels-Leusden (4 Plastiken)

1985 Berlin — Das Antlitz des Menschen Galerie Pels-Leusden (2 Plastiken)

1985 Berlin — Das Licht des Südens Galerie Pels-Leusden (4 Aquarelle)

1985 Berlin — 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie (1 Plastik)

1985 Bonn
1986 Düsseldorf
1986 Bochum — Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945 - 1952. Neubeginn und Kontinuität. Rheinisches Landesmuseum 17.Okt.-8.Dez. (2 Ölbilder, 2 Plastiken)

Museumskatalaoge

1974 Bonn — "Kunst unserer Zeit". Joachim Heusinger von Waldegg. Neuerwerbungen der letzten Jahre. Führer des Rheinischen Landesmuseums in Bonn

1979 Berlin — Katalog der Nationalgalerie Berlin

1979 Köln — Handbuch Museum Ludwig - Kunst des 20.Jahrhunderts.Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte Environments. Hrsg. vom Museum Ludwig 1979. Redaktion: Karl Ruhrberg, Koordination und Durchführung: Evelyn Weiss, S. 706

Erläuterungen zum Werkverzeichnis

Das vorliegende Werkverzeichnis enthält alle dem Verfasser bekannt gewordenen Arbeiten Ludwig Gabriel Schriebers in Privat- und Museumsbesitz. Es berücksichtigt des weiteren auch solche Arbeiten, die zerstört sind und/oder deren Besitzer unbekannt sind. Letzeres bezieht sich vor allem auf Arbeiten, die nachweislich (Ausstellungskataloge) noch nach 1945 ausgestellt wurden.
Das Verzeichnis gliedert sich in die Gattungen: Öl- und Temperabilder; Plastiken; Schmuck und Gerät; Handzeichnungen; Aquarelle. Dem Verzeichnis der Bilder wurden die Glasfenster angegliedert; das Verzeichnis der Aquarelle versteht sich als Ergänzung des bereits im Katalog zur Ausstellung "Lud G.Schrieber 1907-1975. Aquarelle", Berlin 1977, nahezu vollständig veröffentlichten Aquarellverzeichnisses; das Verzeichnis der Handzeichnungen nimmt die wenigen Radierungen mit auf.
Zur Unterscheidung der Gattungen im Text wurde den Katalognummern dort der jeweilige Anfangsbuchstabe der Gattungsbezeichnung vorangestellt.
Das Werkverzeichnis geht in jeder Gattung in der Regel chronologisch vor.

Zu den Angaben im Werkverzeichnis:

Das Verzeichnis nimmt in die 1. Zeile Titel, Entstehungszeit und Abbildungsnummer auf. Diese Angaben stützen sich, sofern nicht durch den Künstler gesichert (etwa durch von ihm beschriftete Fotografien), auf Angaben der Damen Hildegard Schrieber, Düsseldorf, und Itta Schrieber, Berlin, sowie auf Veröffentlichungen in Ausstellungskatalogen.
Das Verzeichnis der Bilder, Handzeichnungen und Aquarelle nimmt in die 2.Zeile Material- und Maßangaben auf; letztere erfolgen in cm, in der Folge Höhe vor Breite.
Die 3. Zeile enthält, sofern vorhanden bzw. dem Verf. bekannt, die Bezeichnung der Arbeit durch den Künstler auf der Arbeit selbst.

Die 4.Zeile nimmt den Besitzer auf bzw. einen Vermerk über den Verbleib der Arbeit.
Das Verzeichnis der Plastiken nimmt in die 2.Zeile neben Material- und Maßangabe Art und Anzahl eventueller Güsse auf.
Der in der 3.Zeile genannte Besitzer ist derjenige der Arbeit in zuerst genanntem Material bzw. des 1. Gusses.
Das Verzeichnis nimmt an zusätzlichen Angaben noch die Ausstellungen der jeweiligen Arbeit in chronologischer Folge auf. Es folgen dabei aufeinander: Jahr, Ort, Katalognummer (falls vorhanden bzw. dem Verf. bekannt) und Abbildung. Nähere Angaben zu den Ausstellungen sind dem Ausstellungsverzeichnis zu entnehmen.
Eine weitere Rubrik enthält Angaben über mögliche Abbildungen in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen.
Die abschließende Rubrik gibt über Literatur zur Arbeit Auskunft.
Angaben zu Ausstellungen, Abbildungen und Literatur sollen die öffentliche Resonanz auf Schriebers plastisches Werk wiederspiegeln.

Verzeichnis der Bilder

1 Blumenpflückender Knabe ca.1925
Tempera 32,5-51 (Ausschnitt)
unbez.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

2 Bildnis der Mutter ca. 1925
Öl a.L. 41-26
unbez.
Simon Schrieber, Berlin

2 Herrenporträt ca. 1925 Abb.3
zerstört

4 Mutter und Knabe ca. 1926 Abb.4
zerstört

5 Kinderdoppelbildnis ca. 1926 Abb.5
Bez. l.L.S.
Privatbesitz

6 Bildnis eines Knaben ca. 1927 Abb.6
Ausschnitt aus einem größeren Bild 'Mutter und Knabe'
zerstört

7 Drei Mädchen auf Balkon 1928 Abb.8
Öl a.L. (Tempera?) 100-100
zerstört

8 Mädchengruppe 1929 Abb.9
Tempera 58-44
Bez.u.r.L.Schrieber 1929
Privatbesitz

9 Puppe mit Steckenpferd ca.1928/29
Öl a.L. (Tempera?) 60-50
o.r.bez. (unleserlich)
Privatbesitz

10 Bildnis der Mutter 1930 Abb.11
Tempera 70-54
Bez.u.l. Ludwig G.Schrieber 1930
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

11 Bildnis der Mutter ca. 1930/34 Abb.12
s.w.zerstört

12 Säugling im Körbchen ca. 1930/31
Tempera 80-67
unbez.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

13 Frau am Fenster 1932 Abb.13
Besitz unbek., mglw.zerstört

14 Mädchen in Küche ca. 1932
zerstört

15 Ballspielende 1936 Abb.14
s.w. zerstört

16 Selbstbildnis 1936 Abb.15
Tempera 68-46
Bez.u.r.L.G.Schr.36
Itta Schrieber, Berlin

17 Mädchen vor dem Spiegel 1937 t.a.q. Abb.16
zerstört

18 Spielende Kinder 1937 t.a.q.
zerstört

19 Erinnerung an Wangen 1937 t.a.q.
s.w. zerstört

20 Paar ca. 1935/36 Abb.17
zerstört

21 Wandbild ca. 1936 Abb.18
zerstört

22 Zwei Mädchen 1937 t.a.q.
zerstört

23 Bildnis der Schwester mit Kind Abb.19
zerstört

24 Bildnis Hildegard Schrieber ca.1937 Abb.20
zerstört

25 Blumenvase mit Lilien 1946 Abb. 21
Öl a.l. 105-27,5
Bez.u.l. LS
u.r. LS
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

26 Ballspielende 1946 Abb.22
Öl a.L.97-33
Bez.u.l.LS 46
Privatbesitz

27 Bildnis Hildegard Schrieber 1946 Abb.23
Öl a.L.94,5-31
Bez.u.l.LS 46
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

28 Bildnis Hildegard Schrieber mit Tochter 1946
Öl a.L.79-38,5
Bez.u.l.LS 46
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

29 Schornstein 1946 Abb.24
Öl a.L.105-35
Bez.u.l.LS 46
Land NRW, Kultusministerium

30 Bildnis Hildegard Schrieber mit Tochter 1947 Abb.25
Öl a.L.108-35
unbez.
Hille Kraemer, Bensheim Zell

31 Selbstbildnis 1947 Abb.26
Öl a.L.80-60
Bez.u.l.LS 1947
Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf

32 Winterlandschaft 1947
Öl a.L.51-35
Bez.u.l.1947
u.r.L.Schrieber
Privatbesitz

33 Puppe mit Sessel 1947
Bez.u.r.LS
Besitz unbek.

34 Mädchen am Fenster 1947 Abb.27
Besitz unbek.

35 Bildnis (Hildegard Schrieber) 1947 Abb.28
Öl a.L.57-30
Besitz unbek.

36 Straßenbahn 1947 Abb.29
Öl a.L.60-90
Bez.u.l.LS 47
Land NRW, Kultusministerium

37 Prozession 1948 Abb.30
Öl a.L.55-69
Bez.u.l.LS 48
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

38 Halbfigur vor dem Fenster ca.1948
Öl a.L.65-47 (unvollendet)
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

39 Liegende 1948 Abb.32
Öl a.L.35-110
Bez.u.r.LS 48

40 Winterfenster 1948
Besitz unbek.

41 Landstraße 1948 Abb.33
Öl a.L.ca.50-70 (geschätzt)
Bez.u.r.LS
Land NRW, Kultusministerium

42 Europa 1948 Abb.34
Öl a.L.73-81
Bez.auf dem Keilrahmen hinten:Europa II 1948 L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

43 Brennendes Dorf (auch Stier oder Europa I genannt)1948
Öl a.L.60-70 Abb.35
unbez.
Besitz unbek.

44 Nonne ca. 1949 Abb.36
Öl a.L.101-26
unbez.
Privatbesitz

45 Nonne 1949 Abb.37
Öl a.L.96-32
Bez.u.l.LS 49
Privatbesitz

46 Nonne ca. 1949
Besitz unbek.

47 Paar ca. 1949 Abb.38
Öl a.L.109-34
Bez.u.r.LS, Rückseite: Schrieber Paar
Itta Schrieber, Berlin

48 Paar 1949 Abb.39
Öl a.L.80-40
unbez., Rückseite signiert und datiert
Itta Schrieber, Berlin

49 Festlicher Tag 1949 Abb.40
Öl a.L.99-33
unbez.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

50 Entwurf zu einer Intarsienarbeit 1949/50 Abb.41
Tempera/Blattsilber 18-42
Bez.auf Passpartout:Entwurf für Wandintarsie 1950 in
Metall L.G.Schrieber
Dr.G.W.Hirtz, Breitenbrunn, Österreich

51 Spiegelung 1950 Abb.42
Öl a.L.80-70
Bez.u.l.L.G.Schrieber
u.r.1950
Itta Schrieber, Berlin

52 Parklandschaft 1950 Abb.43
Öl a.L.70-80
Bez.u.l.L.G.Schrieber
u.r.1950
Anna Grass, Berlin

53 Fensterbild ca.1950/53
Öl 61-42
unbez.
Renate Hauser,Weisslingen, Schweiz

54 Tanzendes Paar (auch Mäuerchentanz genannt)1950 Abb.44
Öl a.L.90-75
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

55 Geiger 1951 Abb.45
Öl a.L.90-50
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

56 Kleines Spiegelbild 1952 Abb.46
ÖL a.Pappe 48-65
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

57 Brückenbild I 1952
Öl a.L.85-102
Bez.u.r.1952 L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

58 Figuren im Raum 1952 Abb.47
Öl a.L.80-40
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

59 Brückenbau (auch Brückenbild II genannt) 1952 Abb.48
Öl a.Pappe 67-97
Bez.u.l.L.G.Schrieber
u.r.Febr.52
Itta Schrieber, Berlin

60 Brückenbild ca.1952/53 Abb.49
Öl 62-72
Bez.unleserlich
Renate Hauser, Weisslingen, Schweiz

61 Niederrheinlandschaft 1953 Abb.50
Öl a.L.85-102
Bez.u.l.L.G.Schrieber
u.r.Schr.53
Itta Schrieber, Berlin

62 Garten mit Kirschbaum 1953 Abb.51
Öl a.L.70-80
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

63 Brückenbild III 1953 (letztes Ölbild) Abb.52
Öl a.Papier (auf Pappe aufgezogen)98-67
Bez.u.l.L.G.Schrieber
u.r.1953
Itta Schrieber, Berlin

Nachtrag

64 Dächer 1949
Öl a.L.65-46
ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr.63

65 Gitterbild 1951
Öl a.L.69-79
ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr. 67

66 Niederrheinlandschaft 1953
Öl a.Papier 66-96
ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr.74 -s.w.identisch mit G 61

67 Abendmahl
ausgestellt: 1926, Düsseldorf

68 Frühling
ausgestellt 1926, Düsseldorf

69 Selbstbildnis Abb.53
nach Ausstellungsfoto nicht identisch mit G 16

70 Omnibus oder Straßenbahn Abb.53
nach Ausstellungsfoto nicht identisch mit G 36

71 Strand
ausgestellt: 1946, Düsseldorf, Kat.Nr.49

72 Treppe
ausgestellt: 1946, Düsseldorf, Kat.Nr. 44

Glasfenster

73 3 Fenster im Haus Ebert, Kesselsberg ca.1939/40 Abb.54
a) Ballspielende Mädchen
b) Mädchen auf Treppe
c) Paar
zerstört

74 3 Fenster im Haus Marie Schuster, Wylerberg über Kleve

a) Tauben Abb.55

b) Krähen auf Acker Abb.56

c) Dorf Abb.57

27-50

Verzeichnis der Plastiken

1 Kleine Schreitende 1941 Abb.58

Holz H.31 cm (10 Güsse in Bronze)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1958, München (Bronze 37 cm)Kat.Nr.222
1960, Berlin, Lebendiges Metall (Bronze)
1960, Hannover Kat.Nr.179 (Bronze)
1961, Berlin,Kat.Nr.1,Abb.(Bronze)
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.1, Abb.(Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr.1,Abb.(Bronze)
1975, Berlin,NBK, Kat.Nr.1, Abb.
1976, Düsseldorf,Kat.Nr.1

Abb.in: Berliner Rundschau, 10.2.72
D.Biewald, Berliner Künstler...S.128 (Bronze)

Literatur: W.Schmied, in: Kat.Lud G.Schrieber, a.a.O.

TS (Tagesspiegel), Berlin,2.11.1971

H.Ohff, Gegenwind zu jeder Zeit, in: Der Tagesspiegel, 19.10.75

2 Kleine Sitzende 1941 Abb.59

Holz H 21,5 cm (2 Güsse in Bronze)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 2(Bronze)
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 2 (Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr. 2(Bronze
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.2 Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.2
1983, Mannheim
1984, Berlin

3 Christus (Hoher Priester) 1945/46 Abb. 163

Lindenholz H 52 cm

Hildegard Schrieber, Düsseldorf

Abb. in: Tageszeitung unbek. Titels, 28./29.4.1951

4 Christus (Pantokrator) 1946 Abb. 164

Lindenholz H 54 cm

Privatbesitz

5 Stehende 1946 Abb.60,61

Holz H 36 cm (3 Güsse in Bronze)

Hille Kraemer, Bensheim-Zell

Ausstellungen: 1960, Hannover
1961, Berlin, Kat.Nr. 3
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 3
1968, Hannover, Kat.Nr. 3
1971, Berlin
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 3
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 3 (Bronze)
1983, Mannheim

6 Kleine Sitzende 1946/47 Abb.70,71

Birke (mit Metallstütze) H 32,5 cm

Dr.Georg Hirtz,A-Breitenbrunn

7 Stehende ca. 1950 Abb. 68

Holz

Besitz unbekannt; mglw.identisch mit Stehende, Holz H 45 cm, ausgestellt 1950, Düsseldorf, Kat.Nr. 139

8 Hockende 1947 Abb.72

Nuss H 25 cm

Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Ausstellungen: 1952, Düsseldorf, Abb.
1951, Hannover, Kat.Nr. 108
1961, Berlin, Kat.Nr. 4
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.5, Abb.
1985, Bonn

Abb., in: Westdeutsche Zeitung, 12.8.1949 -C-Neue Plastik
Die Neue Zeitung, 15.5.1952 (falsch datiert auf 1951)

aufgeführt in: Handbuch Museum Ludwig.Kunst des 20.Jahrhunderts.Gemälde, Skulpturen. Collagen, Objekte, Environments.Hrsg.Museum Ludwig Köln 1979 S.706

9 Stehende 1947 Abb. 62

Wilde Kirsche H 32 cm

Privatbesitz

10 Schreitende 1948/49 Abb.75,76
Kirsche H 50 cm
Hildegard Schrieber, Düsseldorf
Ausstellung: mglw. 1950, Düsseldorf, Kat.Nr.135,
Das Schreiten, 1950 Holz 50

11 Stehende 1949 Abb.63,64
Nuß H 60 cm
Fritz Conzen, Düsseldorf

12 Stehende mit erhobenem Arm 1949
Holz H 38 cm (unvollendet)
Hille Kraemer, Bensheim-Zell

13 Aufrecht Schreitende 1949 Abb.77
Holz H 45 cm (3 Bronzegüsse)
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1950, Düsseldorf,Kat.Nr.137, Abb.
1951, Berlin, Kat.Nr.292, Abb.
1961, Berlin, Kat.Nr.5 (Bronze)
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.4 (Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr.4 (Bronze)
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 4, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.4
1983, Mannheim
1985, Bonn
Abb.in: Der Mittag, 21.3.1950
Zeitung unbek.Titels, April 1950

14 Kleine Stehende 1949 Abb.65
Akazie H 25 cm
Besitz unbek.
Ausstellungen: 1950, Düsseldorf, Kat.Nr. 138

15 Stehende ca. 1950 Abb.66,67
Nuß H 44 cm
Besitz unbek.
Ausstellungen: mglw.1950, Düsseldorf,Kat.Nr.139,Stehende Holz 45
mglw. 1951, Düsseldorf,Kat.Nr. 44

16 Hockende 1950 Abb.73

Holz H 18 cm (6 Güsse in Bronze)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: mglw. 1951, Düsseldorf, Kat.Nr. 46
1950, Düsseldorf, Kat.Nr.136
1958, München (Bronze)
1960, Berlin, Lebendiges Metall, Kongreßhalle, Kat.Nr. 223 (Bronze)
1960, Frankfurt, Abb.(Bronze)
1961, Berlin, Kat.Nr. 7(Bronze)
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.5 (Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr. 5 (Bronze)
1975, Berlin, NBK,Kat.Nr. 6
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 6

17 Dicke Sitzende 1950 Abb.74

Holz H 32 cm (4 Güsse in Bronze)

Trude Schuster, Düsseldorf

Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 9
1961, Lateinamerika, Abb.
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 7 (Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr.7,Abb.(Bronze)
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.8, Abb.(Bronze)
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.7 (Bronze)
1983, Mannheim (Bronze)

Literatur: H.Lossow, Ludwig Gabriel Schrieber, in:Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958,S.417

Abb.in: Ulrich Gertz, Plastik der Gegenwart I, 1953, Abb. S.125

18 Stehende mit erhobenen Armen 1950 Abb.69

Nußbaum H 43 cm (3 Güsse in Bronze)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1951, Berlin, Kat.Nr.291
1951, Düsseldorf, Kat.Nr. 45
1961, Berlin, Kat.Nr. 10
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 8
1968, Hannover, Kat.Nr. 8
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.9, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.8
1983, Mannheim (Bronze)

Abb.in: Deutsche Kunstpreisträger seit 1945,Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 1956

19 Schreitende (Tänzerin) 1950 Abb.78

Nußbaum H 60 cm

Privatbesitz

Ausstellungen: mglw. 1950, Düsseldorf,Kat.Nr.135, Das Schreiten 1950 Holz 50
1961, Berlin, Kat.Nr.6, Tänzerin 1950 Holz H 51 cm

Abb.in: Drei-Groschen-Blatt, Ostern 1950,L.G.Schrieber, Schreitende
Zeitung unbek.Titels, o.O. u.o.J.,Maler und Bildhauer von W.F.
Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958, S.417

Literatur: Hanspeter Krüger, Neue Deutsche Zeitung, 5.6.1961, Ludwig Gabriel Schrieber.Ausstellung im Haus am Waldsee in Berlin
W.F.(Wend Fischer), Maler und Bildhauer, in: Zeitung unbek.Titels, o.O.u.o.J.

20 Liegender Kopf 1950 Abb.88

Nuß L 25 cm (2 Güsse in Bronze)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1951, Düsseldorf, Kat.Nr. 43
1955, Wuppertal, Kat.Nr. 106
1961, Berlin, Kat.Nr. 8
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 6
1968, Hannover, Kat.Nr. 6
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.7, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 5
1983, Mannheim
1985, Berlin, Galerie Pels-Leusden

Abb. in: Düsseldorfer Nachrichten, 12.3.1951, Whs. Corneliuspreis zweigeteilt

21 Stehende 1950

Holz H 26 cm

Besitz unbekannt

Ausgesstellt: 1951, Hannover, Kat.Nr.109, mglw.identisch mit Kat.Nr. 14

22 Stehende 1950
Holz H 35 cm
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1950, Düsseldorf, Kat.Nr.134, mglw.identisch mit Kat.Nr. 5

23 Das Schreiten 1950
Holz H 50 cm .
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1950, Düsseldorf, Kat.Nr. 135, mglw.identisch mit Kat.Nr. 19

24 Torso eines Pferdes ca. 1950
Holz H 16,5-L 24 cm
Itta Schrieber, Berlin

25 Vogel 1951/53
Holz H ca. 50-65 cm (nach unterschiedlichen Angaben Schriebers zu verschiedenen Skizzen in Briefen)
Besitz unbekannt
Abb.in: Kat. NBK, Berlin, 1975, Atelierfoto, Hintergrund

26 Stehende 1951 Abb. 80,81
Pflaume H 30 cm (5 Güsse in Bronze)
Dr.Georg Hirtz, A-Breitenbrunn
Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 11 (Bronze
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 9 (Bronze)
1968, Hannover, Kat.Nr. 9 (Bronze)
1975, Berlin, NBK, Kat. Nr.11 (Bronze)
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 9 (Bronze)
1983, Mannheim (Bronze)

27 Mädchenkopf 1951 Abb.89
Akazie H 50 cm
Besitz unbekannt
Abb.und Literatur in: Hubertus Lossow, Ludwig Gabriel Schrieber, in: Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958, S.417

28 Sitzende 1951
Gips H 67 cm
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1956, Recklinghausen, Kat.Nr. 89

29 Stehende abstrakte Form 1952
Holz H 26 cm
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1951, Baden-Baden, Kat.Nr. 221

30 Stehende 1952 Abb.83,84
Eiche H 53 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1952, Köln, Deutscher Künstlerbund, Kat.Nr.314
1955, Wuppertal, Kat.Nr. 105
1961, Berlin, Kat.Nr. 13

31 Stehende 1952 Abb.82
Holz H 32 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1955, Baden-Baden, Kat.Nr.220, Abb.
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 12
1968, Hannover, Kat.Nr. 12
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 13
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 10

32 Stehende 1952 Abb.94
Steinguß (Ton aufgebaut) H 100 cm (Gips)
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 12, Abb.
1968, Hannover, Kat.Nr.10, Abb.
1975, Berlin, NBK,Kat.Nr.10, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 12
Abb.in: Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958.
S. 417

33 Frau mit erhobenem Arm 1952
Gips H 55 cm
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1953, Hamburg, Kat.Nr. 239

34 Büste 1952 Abb. 96
Bronze H 55 cm (3 Güsse)
Neue Nationalgalerie Berlin
Ausstellungen: 1968, Hannover, Kat.Nr. 11 Abb. (Gips)
1972, Salzburg
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 12, Abb.
1980, Kiel
Aufgeführt in: Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, 1979

35 Stehende (auch "Dame de Krête" genannt) 1952 Abb.95
Gips H 98 cm
von Schrieber selbst zerstört
Ausgestellt: 1952, Köln, Deutscher Künstlerbund, Kat.Nr.313

36 Männliche Büste 1953 Abb. 97
Gips
von Schrieber selbst zerstört
Ausgestellt: 1954, Berlin, Kat.Nr. 146

37 Jünglingstorso 1953/54 Abb.87
Ahorn H 88 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1954, Berlin, Kat.Nr. 147
1961, Berlin, Kat.Nr. 16
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 14,
Abb.des Werkzustands
1980, Berlin, Abb.

38 Liegende 1954 Abb.98,99
100
Gips L 152 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1954, Berlin, Kat.Nr.145, Abb.

39 Torso ca. 1954
Steinguß H 56 cm
Besitz unbekannt, mglw. zerstört
Ausgestellt: 1955, Wuppertal, Kat. Nr. 107

40 Weiblicher Torso 1954
Steinguß H 64 cm
Besitz unbekannt, mglw. zerstört
Ausgestellt: 1955, Hannover, Kat.Nr. 134

41 Kopf 1954 Abb.90,91
Holz H 47 cm
Itta Schrieber, Berlin

42 Christus Pantokrator 1954/55 Abb. 169
Relief Zementguß H 285, L 970 cm
Kath.Kirche St.Canisius, Berlin
Abb.in: Kat.Berlin, NBK, 1975, Detailaufnahme,Kat.Berlin, 1957
Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst,1958, S. 417
Von Atelier zu Atelier, Düsseldorf, 8/57, S.106
dies. 6/1961, S. 105
dazu 3 Reliefentwürfe, H 26, L 95 cm; davon ein Relief in Steinguß in der St.James Cathedrale, South Bend, USA

43 Stehend mit erhobenem Arm 1955 Abb. 93
Rüster H 100 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1956, Düsseldorf, Kat.Nr.
1959, Berlin, Kat.Nr. 86,, Abb.
1961, Berlin, Kat.Nr. 17, Abb.
1963, München, Kat.Nr. 822,Abb.
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.14
1968, Hannover, Kat.Nr. 14,Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.15, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.13
Literatur: Hanspeter Krüger, in: Neue Deutsche Zeitung 5.6.1961
Hubertus Lossow, in:Die Kunst, 1958, S.417

44 Gli amici 1955
Pietra (Stein-Anm.d.Verf.) 105-34
Besitz unbekannt
Ausgestellt: 1957, Rom, Kat. Nr. 247

45 Kopf B 1955 Abb.92
Holz H 45 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1955, Hannover, Kat.Nr. 166, Abb.
1961, Berlin, Kat.Nr. 20
1964, Karlsruhe, Kat.Nt. 13
1968, Hannover, Kat.Nr.16
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 16, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 14

46 Stehende 1955 Abb. 102
Gips H 185 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1956, Düsseldorf, Kat.Nr. 551
1957, Hannover, Kat.Nr. 175, Abb.
Abb.in: Kat.Berlin, 1975, NBK, Atelieraufnahme

47 Liegende 1955 Abb.101
Gips L 175 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1956, Berlin, Abb.

48 Kruzifix 1956 Abb.165
Marmor H 110 cm
St.Canisius, Berlin, Taufkapelle

49 Die Fremde 1956 Abb.104
Steinguß H 110 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1956, Düsseldorf, Kat.Nr. 552, Abb.
1957, München, Kat.Nr.
1961, Berlin, Kat.Nr. 19
1964, Hannover, Kat.Nr. 15
1968, Karlsruhe, Kat.Nr. 15
Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst...,München,1958, S.417

50 Große Schreitende 1956/57 Abb.103

Gips H 205 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1957, Berlin, Kat.Nr. 415
1961, Berlin, Kat.Nr. 22
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 18, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 16
1985, Berlin, Nationalgalerie

51 Paseo 1956/57 Abb.105

Steinguß (Ton aufgebaut) H 79, L 65, T 29 cm (3 Güsse)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1957, Berlin, Kat.Nr. 416, Abb.
1959, Baden-Baden, Abb.
1960, Berlin, Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst, Kat.Nr. 42, Abb.
1961, Berlin, Kat.Nr. 21, Abb.
1961, Hannover, Kat.Nr. 186
1964, Hannover, Kat.Nr. 16
1967, Karlsruhe, Kat.Nr. 312
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.17
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 15
1980, Kiel

Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst..., München, 1958, S.417
Franz Roh, in: Deutsche Kunstgeschichte. Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zu Gegenwart, München 1958, S. 356
G.R., Von Galerie zu Galerie, in: Düsseldorfer Hefte, 1959, S. 183
Kat. Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1959 I

52 14 Kreuzwegstationen ca. 1957

Reliefs, Kupfer getrieben H 45, B 45, T 4 cm Abb.170-173

St.Canisius, Berlin

Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst..., München, 1958,S.417

53 Kanzelrelief mit der Legende des Hl.Paulus 1957 Abb.174

6 Kupferplatten getrieben, H 98, B 58 cm

Paulskirche, Berlin-Wedding

Abb.in: Die Kunst 1958, S.417, Detailaufnahme
Kat. Ludwig Gabriel Schrieber, Berlin 1961

Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958, S.417

54 3 Portalreliefs mit der Geschichte des Hl.Ansgar 1957 Abb. 175
je 4 Kupferplatten getrieben
Kath.Kirche St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel
Abb.in: Architektur und Wohnform, Innendekoration. 4.Stuttgart April 1958, S. 164, Mittleres Portal
Literatur: H.Lossow, in: Die Kunst und das schöne Heim, München, 1958, S.417

55 Kreuzigungsgruppe 1957 Abb. 166
Stuck
Kath.Kirche St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel
Literatur: H. Lossow, a.a.O.

56 Gestreckt Liegende 1958 Abb.108
Stuck L 185 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1959, Berlin, Kat.Nr. 87
1960, Hannover, Kat.Nr. 181
1961, Berlin, Kat.Nr. 25
1964, Hannover, Kat.Nr. 17
1968, Karlsruhe, Kat.Nr. 18
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 19, Abb.
Literatur: Dietrich Mahlow, in: Kat. Hannover, 1960
Norbert Strathmann, in: DVZ 18.12.1975

57 Büste mit verschränkten Armen 1958 Abb. 106, 107
Stuck H 62, B 37 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1958, Essen, Kat.Nr.369
1959, München, Kat.Nr.
1961, Berlin, Kat.Nr.24

58 Sich Reckende 1958 Abb.109
Stuck H 160 cm
zerstört

Ausstellungen: 1958, Essen, Kat.Nr. 370, Abb.
1959, München, Kat.Nr.
1961, Berlin, Kat.Nr. 23, Abb.

59 Sängerin 1958/59 Abb.111

Stuck H 170 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1959, Wiesbaden, Kat.Nr. 370,Abb.
1961, Berlin, Kat.Nr. 26, Abb.
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 18
1968, Hannover,Kat.Nr. 19, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 20, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 17

60 Mare 1959 Abb.112

Steinguß H 150 cm /Stuck H 152 cm, beschädigt)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1959, Wiesbaden, Kat.Nr. 369 (Stuck)
1960, Hannover, Kat.Nr. 180, Abb.(Stuck)
1961, Berlin, Kat.Nr.27 (Stuck)
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.19 (Stuck)
1968, Hannover, Kat.Nr. 20 (Stuck)
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 21, Abb.

61 Marmor-Bozetto einer weiblichen Halbfigur ca.1959 Abb.148

Marmor H 76 cm (Fragment einer Berliner Säule)

Itta Schrieber, Berlin

62 Schwebende 1959/60 Abb.113

Stuck H 185 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 30

Abb.in: Kat.Hannover, 1968, Atelieraufnahme
Kat.Karlsruhe, 1964, Atelieraufnahme

63 Geschwister 1959/60

Bronze H 55 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausgestellt: 1983, Mannheim

64 Große Stehende 1959/60 Abb.114
Stuck H 200 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1960, München, Kat.Nr. 1
1961, Berlin, Kat.Nr. 30, Abb.
1964, Karlsruhe, Kat. Nr. 20, Abb.
1968, Hannover, Kat.Nr. 21, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 22, Abb.
Literatur: Wieland Schmied, Ludwig Gabriel Schrieber - Vier Anmerkungen zu seinem Werk, in: Kat. Berlin, Schloß Charlottenburg, 1975
Hanspeter Krüger, Ludwig Gabriel Schrieber, in: Neue Deutsche Zeitung, 5.6.1961

65 Kopf Anna Lancelle 1960 Abb.159
Bronze H 30 cm (Stuck)
Kraft und Anna Lancelle

66 Liegende mit erhobenen Armen 1960
Stuck B 41 cm
Besitz unbekannt; mglw. zerstört
Ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr. 28

67 Spielende 1960
Stuck 41-32 cm
Besitz unbekannt; mglw.zerstört
Ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr.29

68 Gestürzter Engel 1961 Abb.115
Bronze L 63 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 34 (Stuck)
1968, Hannover, Kat.Nr. 23
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 24, Abb.

69 Liegende 1951
Stuck L 55 cm
zerstört

Ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr. 35, Abb.

70 Mädchenpaar 1958/61
Stuck H 130, B 63
Besitz unbekannt, mglw. zerstört
Ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr. 32

71 Alter Mann 1961
Bronze H 60 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1961, Berlin, Kat.Nr. 33 (Stuck)
1964, Karlsruhe, Kat. Nr. 21 (Stuck)
1968, Hannover, Kat.Nr. 24
1969, Düsseldorf, Kat.Nr.67
1975, Berlin, Kat.Nr. 25, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 18
Abb.in: Ulrich Gertz, Plastik der Gegenwart II, Berlin 1964, Abb.35 (Stuck

72 Kleine Säule 1961 Abb.129
Bronze H 61 cm (2 Güsse, einer mit Sockel aus Lava, H 62,5 cm)
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 22
1967, München, Kat.Nr. 960
1968, Hannover, Kat.Nr.25
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 26, Abb.

73 Große Säule 1961 Abb.130
Bronze auf Basaltsockel H 630 cm
Stadt Oldenburg
Literatur: Th. Gahn, Bronzesäule gestiftet, in: Oldenburger Rundschau, 13.4.1963
F.D., Um einmal stehenzubleiben. Große Bronzesäule von L.G.Schrieber, in: Telegraf 17.3.1963

74 Springende 1961/62 Abb.116
Bronze H 103 cm
Itta Schrieber, Berlin

Ausgestellt: 1968, Hannover, Kat.Nr. 29

75 Auf dem Hocker 1961/62 Abb. 117
Stuck H 75 cm
Itta Schrieber, Berlin

76 Mann 1962 und 1963/64 Abb.127
128
Bronze H 77 cm (2 Fassungen, je 1 Guß)
Itta Schrieber, Berlin und Privatbesitz
Ausstellungen: 1962, Hannover, Kat.Nr. 198
1962, München, Kat.Nr. 296, Abb.(1.Fassung)
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 30 Abb.(2. ")

77 Sitzende mit angewinkelten Beinen 1962 Abb.118
Stuck H 58, L 70 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausgestellt: 1968, Hannover, Kat.Nr. 26, Abb.
1963, Berlin, Große Berliner Kunstausst.

78 Tanzende (I) 1962 Abb.119
Bronze H 87 cm
B.und E. Schewski, Berlin

79 Tanzende (II) 1962 Abb.120
Stuck H 78 cm
Itta Schrieber, Berlin

80 Tanzende (III) 1962 Abb.121
Stuck H 108 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1965, Soest,
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 27.Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 19

81 Stehende 1962 Abb.124
125
Stuck H 105 cm (unfertig)
Itta Schrieber, Berlin

82 Tänzerin 1962/63 Abb.123

Bronze H 79 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausgestellt: 1975, Berlin, Der Tanz in der Kunst der letzten hundert Jahre, Galerie Pels-Leusden
1983, Mannheim

83 Paseo 1962/63

Basaltlava H 230, B 200, T 80 cm

Hannover, Elsa-Brandström-Schule

Ausgestellt: 1966, Hannover, Plastik im Stadtbild Hannovers seit 1945, Abb.

Abb.in: Kat.Berlin, NBK, 1975

84 Schreitende 1962/68

Stuck H 75 cm

Besitz unbekannt, existiert mglw. nicht mehr

Ausgestellt: 1968, Hannover, Kat.Nr. 38

85 Kauernd Liegende 1962/63 Abb.149

Marmor H 47, L 81 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1965, Soest
1966, Hannover, Kat.Nr. 170, Abb.
1968, Hannover, Kat.Nr. 35
1969, Wien, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 29, Abb.
1975, Dortmund, Abb.

Literatur: Klaus Jürgen-Fischer, Kunstkritisches Tagebuch XLII 18.4.75, in: Das Kunstwerk, Mai 1975, S. 88

86 Liegende aufgestützt 1963/64 Abb.131

Stuck H 31,5 - T 70 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausgestellt: 1968, Hannover, Kat.Nr. 31

87 Weibliche Halbfigur (auch "Ligeia" genannt) 1963/64

Roter Sandstein H 105 cm Abb.150

Bundesinnenminsterium Bonn

Ausstellungen: 1964, Karlsruhe, Kat.Nr.28
1965, München, Kat.Nr. 313, Bez.Ligeia
1965, Soest
1968, Hannover, Kat.Nr. 27, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 31. Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.22

Literatur: Norbert Strathmann, Sich Umschauen, in:
DVZ, 18.12.75

88 Mädchen im Wind 1963/64 Abb.132

Stuck H 104 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1965, Soest
1964, Karlsruhe, Kat.Nr. 25
1968, Hannover, Kat.Nr. 28
1975, Berlin, NBK,Kat.Nr. 32, Abb.

89 Gekrümmt Liegende 1963/64 Abb.133

Bronze L 70 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1968, Hannover, Kat.Nr. 30
1964, Karlsruhe, Kat.Nr.26
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 33, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 24

90 Kopf I.B. 1964 Abb.160

Bronze H 37 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausgestellt: 1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 34, Abb.

Literatur: Yvonne Friedrichs, Zwischen Augenblick und
Dauer, in: Rheinische Post Düsseldorf,
12. Juni 1976

91 Madonna mit Kind 1964 Abb.167

Mahagoni H ca. 200 cm

St.Judas-Taddäus, Berlin-Tempelhof

Abb.in: Kat.Berlin, NBK, 1975, Atelieraufnahme

92 Weibliche Halbfigur 1964/65 Abb.151

roter Sandstein H 108 cm

Neue Nationalgalerie, Berlin

Ausstellungen: 1964, Karlsruhe,Kat.Nr. 28
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 23, Abb.

aufgenommen in: Kat.Neue Nationalgalerie, Berlin, 1979

93 Galleona 1965/66 Abb.152

roter Sandstein H 95 cm

Prof.Dr.W.Liebe, Berlin

Ausstellungen: 1966, Essen, Kat.Nr. 356
1967, Hannover, 128.Frühjahrsausstellung, Kat. Nr.178
1968, Hannover, Kat.Nr. 36, Abb.
1972, Salzburg, Kat.Nr. 38, Abb.
1978, Berlin, Kunst des 20.Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz, Kat. Nr.131, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 35, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 25

94 Spanische Tänzerin 1966 Abb.134

Bronze H 60 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1966, Essen,.Kat.Nr. 358
1967, München, Kat.Nr. 959, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 36

95 Negerin 1966 Abb.135

Bronze H 53 cm (3 Güsse)

Ausstellungen: 1966, Essen, Kat.Nr. 357
1969, Berlin, Kat.Nr. 49,Abb.
1967, Hannover, 128.Frühjahrsausstellung, Kat.Nr. 179, Abb.
1969, Düsseldorf, Kat.Nr. 68
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.37, Abb.
1983, Mannheim

Literatur: N.Strathmann, Sich Umschauen, in: DVZ,18.12.75

Abb.in: Hildesheimer Presse, 29.3.1968

96 Möndin 1966/67 Abb.136

Bronze H 88, B 70, T 82 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1967, Karlsruhe, Kat.Nr. 116 (Stuck
1968, Hannover, Kat.Nr. 37, Abb.(Stuck
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 38, Abb.(Stuck)
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 26
1983, Sindelfingen

Literatur: Yvonne Friedrichs, Zwischen Augenblick und Dauer, in: Rheinische Post Düsseldorf, 12.6.1976

97 Danae 1966/67 Abb.153

Sandstein H 75, B 40, T 65 cm

Staatsgalerie Stuttgart

Ausstellungen: 1967, Karlsruhe, Kat.Nr. 315, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 27, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 27

Literatur: Y.Friedrichs, Zwischen Augenblick und Dauer, in: Rheinische Post Düsseldorf, 12.6.1976

98 Großer Krebs 1967/68 Abb.154

Sandstein H 47, L 62 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1968, Hannover, Kat.Nr. 42
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 40, Abb.
1976, Berlin
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 28

99 Kleine Luna in Wolken 1967/68 Abb.137

Bronze H 74 cm (10 Güsse)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1969, Berlin, Kat.Nr. 50
1968, Hannover, Kat.Nr. 40,Abb.
1969, Düsseldorf, Kat.Nr. 69, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 42, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 30
1983, Mannheim

Literatur: N.Strathmann, Sich Umschauen .. in: DVZ, 18.12.1975

100 Vor der Woge 1967/68 Abb.138

Bronze H 120 cm (2 Güsse, 1 Guß versilbert)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1968, Hannover, Kat.Nr. 41
1972, Hannover, Kat.Nr. 9 (Bronze versilbert)
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.41, Abb.
1974, Berlin
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 29
1984, Berlin

101 Sitzende 1966/68

Stuck H 85 cm

Besitz unbekannt; existiert mglw. nicht mehr

Ausgestellt: 1968, Hannover, Kat.Nr. 39

102 Büste mit herunterhängendem Arm 1968/69 Abb.139

Bronze H 65, B 50, T 30 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1969, Hannover,Kat.Nr. 386
1969, Düsseldorf, Kat.Nr. 70
1974, Augsburg, Kat.Nr. 126
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 46, Farbabb.
1971, Berlin
1976, Düsseldorf, Kat.Nr.35
1983, Mannheim

Literatur: Lucie Schauer, Spielarten des Realismus ..., in: Die Welt, 4.November 1971, Abb.
Kunst eher konservativ...in: TS 2.11.71

Abb.in: Kunstreport 2/3'75. Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e.V., Berlin, S.54

103 In der Sonne 1969 Abb.140

Bronze L 83 cm (3 Güsse)

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1969, Düsseldorf, Kat.Nr. 71
1970, Bonn, Kat.Nr. 354
1972, Hannover, Kat.Nr. 10
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 43,Farbabb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 31
1983, Mannheim
1984, Berlin

104 Vor der Tür I 1969 Abb.145

Relief, Stuck bemalt H 210, B 105 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1969, Hannover, Kat.Nr. 385, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.45, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 33

Abb.in: Kunstreport 2/3'75, Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e.V. Berlin S. 56

105 Weibliche Halbfigur 1969/70 Abb.155

Rödersdorfer Sandstein H 115 cm

Rheinisches Landesmuseum Bonn

Ausstellungen: 1970, Bonn, Kat.Nr. 355, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 44, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 32

Literatur: Joachim Heusinger von Waldegg, in: Kunst unserer Zeit, Bonn 1974, Abb.
Dieter Biewald, Ludwig Gabriel Schrieber. Zum Sehen geboren, in: Berliner Künstler im Gespräch mit mir, Bd. 1, Berlin, Herford 1973, S. 131, Abb.S.130

Abb.in: Berliner Rundschau 10.2.72 (Atelieraufnahme)
Neue Deister Zeitung Springe 19.Juni 1976

106 Vor der Tür II 1970 Abb.146

Relief Stuck bemalt H 210, B 110 cm

Itta Schrieber, Berlin

Ausstellungen: 1970, Bonn, Kat.Nr. 356
1972, Hannover, Kat.Nr. 11, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr.47, Farbabb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 34
1983, Sindelfingen, Abb.

Literatur: Dieter Biewald, Ludwig Gabriel Schrieber. Zum Sehen geboren, In: Berliner Künstler im Gespräch mit mir. Bd.1, Berlin, Herford 1973, S. 131, Abb. S.130

Abb.in: Berliner Rundschau 10.2.72 (Atelieraufnahme)

107 Tabernakelträger 1970
Bronze
St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel

108 Weibliche Halbfigur 1970/71 Abb.156
Kalksandstein H 120 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1972, Hannover, Kat.Nr.12, Abb.
1974, Augsburg, Kat.Nr. 127
1975, München, Kat.Nr.1391
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 48, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 36
1978, Berlin, Abbilder-Leitbilder, Kat.Nr. 131, Abb.
1983, Mannheim
Literatur: Kat.Abbilder-Leitbilder ..., Berlin 1978

109 Schreitende auf roter Plinthe 1970/72 Abb.141
Bronze H 120, B 62, T 37 cm (2 Güsse)
Berlinische Galerie
Ausstellungen: 1974, Augsburg, Kat.Nr. 128, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 49, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 37
1983, Mannheim

110 Sich Trocknende 1971/74 Abb.142
Bronze H 148, B 45, T 112 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 52 Farbabb. (Stuck bemalt)
1974, Berlin, (Stuck)
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 40

111 Selbstbildnis 1972 Abb.162
Bronze H 56, B 67, T 48 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1975, München, Kat.Nr. 1390, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 50, Abb.
1976, Düsseldorf
1983, Sindelfingen
1985, Berlin, Galerie Pels-Leusden, Abb.
Literatur: Günter Grass, Lud, in: Kat. Berlin, NBK, 1975

Rolf Gaska, Kraftvolle Bildhauerei ..., in:
Kieler Nachrichten 31.10.1980
Heinz Ohff, Gegenwind zu jeder Zeit ..., in:
Der Tagesspiegel 19.10.1975
Abb. in: Rheinische Post 27.11.1975

112 Auf dem Hocker 1972/74 Abb.143
Stuck bemalt H 88 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 53, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 41
dazu eine Studie Auf dem Hocker 1970 Abb.144
Stuck H 42 cm
Itta Schrieber, Berlin

113 Kinderkopf 1973 Abb.161
Gips H 31 cm
Itta Schrieber, Berlin

114 Kniend sich Lehnende 1973 Abb.157
Carrara-Marmor H 80 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1973, Berlin, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 51, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 39
Abb.in: Hermann Raum, Die Bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977

115 Sich Umschauende 1973 Abb.158
Carrara-Marmor H 148, B 50, T 30 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 54, Abb.
1976, Düsseldorf, Kat.Nr. 42
1981, Berlin, Abb.
Literatur: Ursula Prinz, Stein-Zurück zum Elementaren, in: Dimensionen des Plastischen, Berlin 1981, S. 20
Abb.in: DVZ 18.12.1975

116 Liegende halbbekleidet 1975
Carrara-Marmor L 130 cm (unvollendet)
Itta Schrieber, Berlin
Ausgestellt: 1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 56

117 Amphion oder die Gewalt der Musik 1971/75 Abb.147
Relief und Vollplastik Stuck bemalt 125-100-40 cm
Itta Schrieber, Berlin
Ausstellungen: 1975, Dortmund, Abb.
1975, Berlin, NBK, Kat.Nr. 55, Farbabb.

118 Jasons Tod
Relief Ton
existiert nicht mehr

119 5-Figuren-Gruppe ca. 1960
Entwurf für eine Plastik im Freien, Berliner Platz, Hamburg Hohenhorst
Besitz unbekannt; mglw. zerstört
Literatur: C.O.F., in Zeitung unbekannten Titels, o.O.u.J., Abb.

Nachtrag

120 Mutter mit Kind (Madonna ?) ca.1946/47 Abb.85
(1950 t.a.q.)

Schmuck und Gerät

1 - 3 3 Anhänger, Silber: a) Taube/Waage, für Hille Kraemer gearbeitet
b) Stier/Paar, für Hildegard Schrieber gearbeitet
c) Osterlamm/Elisabeth 21.März, für Ete Ebert gearbeitet
Besitz: Hille Kraemer, Zell

4 1 Anhänger, Silber: Adam und Eva
Besitz unbekannt

5 1 Anstecknadel, Silber: Hase

6 1 Armreifen, Silber: Fisch/Auge/2 Schwäne/Auge/Fisch

7 1 Gliederarmband, Silber: segnende Hand über dem Brotkorb/2 Engelbüsten/Maria gibt dem Jesuskind zu essen/ Fisch mit Kreuz
Besitz: Hildegard Schrieber, Düsseldorf

8 1 Anhänger, Gold/Silber: Biene
Besitz: Hildegard Schrieber, Düsseldorf

9 1 Anstecknadel 2 Gänse (?)
Besitz unbekannt

10 1 Ring Akt
Besitz unbekannt

11 1 Ring Frau
Besitz unbekannt

12 1 Paar Manschettenknöpfe Pferd
Besitz: Dr.Georg Hirtz

Wandschmuck

13 - 15 3 Kruzifixe, Kupfer getrieben, ziselliert und graviert, ca. 1936/37, H 30 cm
Besitz: Hildegard Schrieber, Düsseldorf
Hille Kraemer, Zell
Elisabeth Pioch-Ebert

16 Kerzenleuchter 1957
Entwurf: L.G.Schrieber, Ausführung: W.Gailis
Metall und Email
St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel

17 Kruzifix, Tabernakelaufsatz
Metall, Körper Goldblech
St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel (gestohlen)

18 Taufstein
Aufsatz Taube Silber (gestohlen)
St.Ansgar, Berlin-Hansaviertel

Zeichnungen 1925 - 1968

1 Toter Spatz 1925
Blei 9-22
Bez.: 1925
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

2 Toter Spatz 1925
Blei 17-19
Bez.: 1925
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

3 Bildnis eines Mädchens 1926 Abb.203
Bez.: u.r.L.Schr.26
Besitz:unbekannt

4 Bildnis eines Jungen 1926 Abb.204
Bez.: u.r.Lud Schr.26
Besitz:unbekannt

5 Bildnis Hildegard Schrieber 1926
Blei 44-28
Bez.: u.l. Lud G.S.26
u.M.für Hille 1968
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

6 Bildnis der Schwiegermutter 1926
Blei 43-28
Bez.: u.l. 1926
u.r.L.G.Schr.
u.M.für Hille 1968
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

7 Bildnis einer Frau 1926
Blei 42-34
Bez.: u.l. 1926
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

8 Bildnis eines Mannes 1927
Blei 62-47
Bez.: u.l.1927
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

9 Bildnis F.W. 1928
Blei 62-48
Bez.: u.r.L.G.Schrieber
1928
Itta Schrieber, Berlin

10 Bildnis der Schwester ca. 1934
Blei auf rosa Papier 59,5-45
unbez.
Itta Schrieber

11 Bildnis der Mutter ca. 1934 Abb. 205
Blei auf rosa Papier 47,5-44,5
Bez.: u.r.L.Schr.30.Mai Mama (?)
o.l. unleserlich
Itta Schrieber, Berlin

12 Bildnis einer jungen Frau
Blei auf braunem Papier 53,5-42,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

13 Bildnis einer Frau
Bleistiftskizze auf braunem Papier 63-47

unbez.
Itta Schrieber, Berlin

14 Bildnis einer Frau
Bleistiftskizze auf grünem Papier 62-48
unbez.
Itta Schrieber

15 Bildnis einer Frau 1935
Blei 52-40
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

16 Bildnis eines Mannes ca. 1935/36 Abb.206
Blei 43,5-31,5
unbez.
Itta Schrieber

17 Bildnis Reppel (Bildnis Architekt R.) 1935
Blei 63,5-46,5
Bez.: u.M. Schrieber
1935
Itta Schrieber, Berlin

18 Bildnis Frau Renner ca. 1935/37
Blei 55-45
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

19 Bildnis Reppel ca. 1935/36
Blei auf grauem Papier 62,5-46
unbez.
Itta Schrieber

20 Bildnis Reppel 1936

Blei auf weißem Papier 62,5-46
Bez.:u.r.L.G.Schr.

21 Bildnis eines Bildhauers 1936
Blei 60-45
Bez.: u.r.L.G.Schrieber
1936
Itta Schrieber, Berlin

22 Bildnis einer Frau 1936
Blei 63,5-46,5
Bez.: u.r.12.10.36
Itta Schrieber, Berlin

23 Bildnis H.Schrieber 1937
Blei auf grauem Papier 60-46
Bez.: u.l.1937
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

24 Bildnis einer Frau im Profil ca. 1940
Blei auf braunem Papier 46-38
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

25 Bildnis einer jungen Frau 1940
Blei auf braunem Papier 63-48 im Passepartout
Bez.: u.r.L.G.Schr.40
Itta Schrieber, Berlin

26 Bildnis einer jungen Frau 1940
Blei 55-45 im Passepartout auf braunem Papier
Bez.: u.r.L.G.Schr.40
Itta Schrieber, Berlin

27 Bildnis eines Mädchens (Hille) 1943
Blei 27-20,5
Bez.: u.l.1943
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

28 Bildnis eines Mädchens (Hille) 1943
Blei 27-20,5
Bez.: u.l.Hille 1943
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber

29 Bildnis eines Kindes ca. 1943
Blei 20,5-27
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

30 Bildnis eines Kindes 1943
Blei 32,5-28
Bez.:u.r.L.Schr.43
Itta Schrieber

31 Bildnis einer jungen Frau 1944 Abb.207
Blei 40-31
Bez.: u.l.5.11.44
u.r.L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

32 Bildnis einer jungen Frau 1944
Blei 30-40
Bez.: u.r.21.11.44 Oslo
L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

33 Bildnis einer jungen Frau 1944
Blei 30-35

Bez.: u.r.12.11.44
L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

34 Bildnis eines jungen Mannes 1945
Blei 52-36
Bez.: u.l.29.5.45
L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

35 Bildnis eines jungen Mannes 1945
Blei 38-43
Bez.: u.r.2.6.45
u.M.l.L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

36 Bildnis eines jungen Mannes 1945
Blei 49-36,5
Bez.: u.l.14.8.45
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

37 Bildnis eines jungen Mannes 1945
Blei 50-36
Bez.: u.l.4.Dez.45 L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

38 Ruhender Knabe 1945
Blei 54-34
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

39 Bildnis einer jungen Frau 1947 Abb.208
Blei auf grünem Papier im Passepartout 46-31
Bez.: u.l.19.10.47 L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

40 Hille 1947
Blei 41-29
Bez. u.r.17.9.47
L.G.Schr.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

41 Vogel 1945
Blei
Bez.: u.r. Juni 45
LG
Itta Schrieber, Berlin

42 Vogel 1945
Blei
Bez.: u.l.Juni 45
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

43/44 2 Illustrationen zu Emil Barth, "Beim Uhrmacher"
Besitz unbekannt
Abb.in: Tagebuch, Jg.1 Sept.1948 Heft 1/2

45 Bildnis Itta Schrieber mit Sohn 1953 Abb.209
Kohle 63-48,5
Bez. u.l.30.12.53
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

46 Bildnis des Sohnes 1953
Kohle 63,5-48,5
Bez.: u.l.30.12.53
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

47 "Mein Sohn" 1954
Kohle 48,5-63

Bez.: 48,5-63
Itta Schrieber, Berlin

48 Bildnis des Sohnes 1954
Blei 48,5-40
Bez.: u.r.l.l.54
l.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

49-52 4 Porträtzeichnungen von Marianne Lemcke 1968
Itta Schrieber, Berlin

49 Blei auf grünem Papier 62,5-48
Bez. u.r.L.G.Schr.1968

50 Blei auf grünem Papier 63-49
unbez.

51 Blei auf weißem Papier 63-49
unbez.

52 Blei auf grünem Papier 48,5-62,5
unbez.

53 Bildnis einer Frau
Blei
Renate Hauser, CH-Weisslingen

54 "Ein deutscher Bilderbogen" 1945
6 aquarellierte Miniaturzeichnungen mit Texten
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

Aktzeichnungen 1925 - 1974

55 Rückenakt 1925
Kohle auf blauem Papier 54,5-44,5
Bez.:u.l.1925
o.r.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

56 Halbakt 1951
Blei 63-48
Brz.:u.r. Okt.51 L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

57 Büste 1951
Kreise 49,5-62,5
Bez.:u.l. Oktober 27.51
Berlin
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

58 Büste 1951
Blei und Pastell 48-62,5
Bez.: 27.Okt.51
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

59 Rückenakt ca. 1951
Blei 48-63
Bez.:u.r.L.G.Sch.
Itta Schrieber, Berlin

60 Weiblicher Halbakt 1952
Blei 62-48
Bez.u.r. Nov.52
u.l.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

61 Halbakt 1952
Blei 62-48
Bez.: u.l.Nov.52
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

62 Liegender Akt 1953
Blei 21,5-61,5
Bez. u.l.2.4.53
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

63 Akt ca. 1953
Blei 43-26
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

64 Schwangere 1953
Blei 62-48
Bez.: u.l.19.Feb.53
L.G.Schr.
Hans Kinkel, München

65 Schwangere 1953
Blei 62,5-48,5
Bez.: u.r.Feb.53
u.l.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

66 Schwangere Halbakt 1953
Blei 47,5-62 auf gr. Papier
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

67 Weibliche Büste 1953
Blei 47,5-62

unbez.
Itta Schrieber, Berlin

68 Liegender Akt 1953
Blei 16,5-62,5
Bez.: u.l.2.4.53
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

69 Liegender Akt 1953
Blei 18-57,5
Bez.: u.l.2.4.53
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

70 Liegender Akt 1955
Blei 26-43
Bez.:u.l.1955
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

71 Weiblicher Halbakt 1955
Blei 27,5-43
Bez.: u.l.August 55
Itta Schrieber, Berlin

72 Aktstudie ca. 1955
Blei und Kugelschreiber
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

73 2 Skizzen zu Liegenden Akten ca. 1955
Blei
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

74 Liegender Rückenakt, Halbakt 1955
Kohle 48,5-64
Bez.: u.r. L.G.Schrieber 1955
Privatbesitz

75 Akt 1956
Kohle 49-62
Bez.:u.r. April 56
u.l.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

76 Weiblicher Halbakt 1958
Blei 48-63
Bez.: u.r.25.2.58
Itta Schrieber,Berlin

77 Weiblicher Halbakt 1958
Blei 62,5,-48,5
Bez.: u.r.25.2.58
Itta Schrieber, Berlin

78 Weiblicher Halbakt 1958
Kohle 71,5-50
Bez.: u.r.25.2.58
Itta Schrieber, Berlin

79 Büste 1958
Blei 60,5-42,5
Bez.: u.r.25.2.58
Itta Schrieber, Berlin

80 Aktstudie ca. Ende 1958/59
Blei
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

81 Büste 1958
Kohle 63-48,5
Bez.: u.r.L.G.Schrieber 58
Itta Schrieber, Berlin

82 Aktstudie ca. 1962
Kugelschreiber beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

83 Skizze zu liegendem Akt ca. 1963/64
Kugelschreiber 33,5-48 beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

84 8 Aktzeichnungen 1966
Kugelschreiber 48-36
Bez.: 12.1.66
Nr. 1 sig.L.G.Schr.

85 7 Aktstudien Ca. 1967
Blei
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

86 Rückenakt 1967
Blei 62,5-48
Bez.:u.l.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

87 Rückenakt 1967
Blei 63-49
Bez.: u.l.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

88 Rückenakt 1967
Blei 48,5-63
Bez.: u.r.L.G.Schr.67
Itta Schrieber,Berlin

89 Liegender Rückenakt 1967 Abb.214
Blei 49-72
Bez.:u.l.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

90 Stehender Akt 1967 Studie
Blei 60-42
Bez.:u.l.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

91 Stehender Akt 1967
Blei auf braunem Papier 76-51 beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

92 Liegender Akt 1967
Blei 45-63
Bez.: u.l.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

93 Liegender Akt ca. 1967
Blei 48-63 beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

94 Liegender Akt ca. 1967
Blei 48-63
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

95 Liegender Akt ca. 1967
Blei 76-50,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

96 Liegender Akt ca. 1967
Blei auf vergilbten Papier 52-75 beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

97 Liegender Akt ca. 1967
Blei auf grünem Papier 62-48,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

98 Liegender Rückenakt ca. 1967
Blei 63-48,5 auf grauem Papier
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

99 Sitzender Akt 1967
Blei auf grünem Papier 48,5-67
Bez.:u.r.L.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

100 Sitzender Halbakt 1967
Blei 62,5-48
Bez.:u.l.67
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

101 Halbakt 1967 Abb.216
Blei 62,5-48
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

102 "Kauernder Akt" 1967 Abb.215
Blei 49-58
Bez.: u.M.l.G.Schr.67
Itta Schrieber, Berlin

103 Halbakt ca. 1967
Blei auf grünem Papier 63,5-48
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

104 Halbakt ca. 1967
Blei 63-48,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

105 Sitzender Halbakt ca. 1967
Blei 63,5-49
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

106 Sitzender Rückenakt ca. 1967
Blei 48,5-62 beidseitig
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

107 Sitzender Rückenakt ca.1967
Blei auf grünem Papier 63,5-48
unbez.
Itta Schrieber,Berlin

108 Hockender Akt ca. 1967
Blei auf grauem Papier 63-49
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

109 Sitzender Akt ca. 1967
Blei 63-49
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

110 Sitzender Akt ca. 1967
Blei auf grünem Papier 63-48,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

111 Sitzender Akt ca. 1967
Blei auf weißem Papier 62-48
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

112 Akt sich entkleidend 1972
Blei 63-48
Bez.: u.r.1972
Itta Schrieber, Berlin

113 Akt sich entkleidend ca. 1972
Blei 62-48,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

114 Stehende sich entkleidend 1972
Blei 62,5-48 im Passepartout
Bez.: u.l.11.9.72
Itta Schrieber, Berlin

115 Stehende sich entkleidend ca. 1972
Blei 59-39 im Passepartout
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

116 Halbakt sich entkleidend 1973 Abb.217
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.21.9.73
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

117 Akt sich entkleidend ca. 1972
Blei 62-41,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

118 Halbakt 1973 Abb.218
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.L.G.Schr.
10.3.73
Itta Schrieber, Berlin

119 Stehender Halbakt 1973
Blei auf grünem Papier 62,5-48
Bez.: u.l.10.3.73
Itta Schrieber, Berlin

120 Halbakt 1973
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.10.3.73
Itta Schrieber, Berlin

121 Stehender Halbakt 1974 Abb.219
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.20.3.74
u.r.L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

122 Halbakt 1974
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.2o.3.74 L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

123 Halbakt 1974
Blei 62,5-48
Bez.: u.l.20.3.74
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

124 Liegende 1974 Abb.220
Blei 49-63
Bez.: u.l.26.3.74
u.r.L.G.Schr.

Bildhauerzeichnungen

125 Hockende 1951 Abb.in:Kat.Düsseldorf 1976
Kohle 62,5-48 auf braunem Papier
Bez.: u.l.L.G.Schrieber
51
u.r. 51
Itta Schrieber, Berlin

126 Hockende 1951 (2Ansichten) Abb.222
Kohle 36-55
unbez.
Itta Schrieber,Berlin

127 Stehende 1951 Abb.223
Kohle auf braunem Papier 45,5-16
Bez.:u.l.L.G.Schrieber
u.r. 1951
Itta Schrieber, Berlin

128 Zu einer Plastik 1951 Kat.NBK Nr.84
Kohle 45-15

129 Zu einer Plastik (3 Ansichten 1951)
Kohle 80-50
Bez.L.S.
51 Nov.
Itta Schrieber, Berlin

130 2 Ansichten zu einer Figur, 1951 Abb.224
Aquarell und Kreide /Kohle) 62-46
Bez. u.r.L.G.Schr.
u.l.1951
Itta Schrieber, Berlin

131 Zu "Stehende" (Holz 32 cm 1952), 1951 Abb.225
Krei e
Bez.:u.r.L.S. 51 Okt.
Renate Hauser

132 Zu einer Plastik, 1952 (3 Ansichten) Abb.226
Kohle und Aquarell 67-48
Bez.:u.l.12.Januar 52
u.r.L.G.Schrieber
Peter Joseph Breuer, Köln

133 3 Figuren 1952 Abb.227
Kohle und Aquarell 63-51
Bez.: u.l. Januar 52
u.r.L.G.Schr.
Lutz Raffel, Berlin
Abb.in Kat.Haus am Waldsee, Berlin 1961

134 Zu einer Plastik, 1952 (2 Ansichten) Abb.228
Kohle und Aquarell 51-28
Bez. u.l.1952
u.r.L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

135 Zu einer abstrahierten weiblichen Figur, 1953
9,5-6
Bez.: Januar 53
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

136 Männlicher Torso ca. 1953/54 Abb.229
Kohle 62,5-48
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

137 Zu einer Plastik, 1955 (2 Ansichten) Abb.230
Kohle 160-130
Bez.: u.r.Ludwig G.Schrieber 1955
Itta Schrieber, Berlin

138 2 Frauen oder Zu einer Plastik, 1955 Abb.231
Kohle 98-69 (1.M.)
Bez.: Ludwig G.Schrieber 1955
Itta Schrieber, Berlin

139 Zu "Stehend mit erhobenem Arm", 1955
Fettkreide 59-45
Bez. L.G.Sch.55
Itta Schrieber, Berlin

140 "Die Fremde", 1955
Kreide 59-46

Privatbesitz

141 "Paseo" o. "Der Spaziergang" 1956
Kohle und Kreide 62-47
Bez. u.r.Sept.56 L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

142 "Liegende Spanierin" 1956
Kohle auf Karton 48-64
Bez.:u.l.L.G.Schrieber 1956
Itta Schrieber, Berlin

143
144 Zwei Skizzen zu "Liegende Spanierin"
Kugelschreiber

145 "Liegende Spanierin" o.J.
Kugelschreiber 27,5-43,5
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

146 Drei sitzende Mädchen 1956
Kreide 48-60
Bez.: . .September 56
. .L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

147 Drei Hockende 1956
Kohle und Kreide 50-62
Bez.: . .L.G.Schrieber
Sept.1956
Itta Schrieber, Berlin

148 "Straße" 1956
Kohle 105-75
Bez.:u.r.L.G.Schrieber 56
Itta Schrieber, Berlin
Abb. in: Kat.Düsseldorf 1976

149 Büste 1958
Kohle 63-48,5
Bez.: L.G.Schrieber 58
Ruth Maria Brandes, Berlin

150 Sängerin I 1958 Abb.232
Kohle 105-36 (I.M.)
Bez.: u.r.L.G.Schrieber 58
Itta Schrieber, Berlin

151 Sängerin II, 1958 Abb.233
Kohle 104-38 (I.M.)
Bez.: u.r.L.G.Schrieber, 1958

Bez.: u.l.Chanteuse
Itta Schrieber, Berlin

152 Sängerin III, 1958
Kohle 109-55
Bez.: L.G.Schrieber 58
Itta Schrieber, Berlin

153 Sitzende (weiß gehöht), 1959 (Zu "Hockende", Stuck, H 75
Kohle und Kreide 75-41 (I.M.) ca. 1962/63/64)
Bez.: L.G. Schrieber 1959
Itta Schrieber, Berlin

154 Schwestern 1959
Kohle 71-50
Bez.:u.r. L.G.Schrieber
1959

155 Skizze zu Marmor-Bozetto, ca. 1959
Kugelschreiber 47,5-36
nicht bezeichnet
4 Ansichten
Itta Schrieber, Berlin

156 Skizze zu Marmor-Bozetto ca.1959
Kugelschreiber 30-48
nicht bezeichnet
2 Ansichten
Itta Schrieber, Berlin

157 Zu "Große Stehende", 1959/60 Abb. 234
Kohle und Kreide 69-23
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

158 Skizze zu "Große Stehende", 1959/60
Kugelschreiber 29-12
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

159 Zu "Gruppe" 1960
Kohle und Kreide auf Pappe aufgezogen 100-70
datiert und signiert
Itta Schrieber, Berlin

160 ZU "Alter Mann", Sommer 1960
Kugelschreiber 40-21,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

161 Zu "Alter Mann", 160 Abb.235
Kugelschreiber 43-27
nicht bezeichnet
Itta Schrieber,Berlin

162 Zu "Alter Mann", 1960
Kugelschreiber 43-27,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

163 Zu "Alter Mann" 1960 Abb.236
Kugelschreiber 2 Ansichten
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

164 Zu "Tanzende" ca. 1960
Kugelschreiber
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

165 Zu "Kleine Sitzende" 1960 Abb.238
Kugelschreiber 25-13
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

166 Zu "Kleine Sitzende" 1960
Kugelschreiber 37-24
Bez.: u.r. März 60

167 Zu "Springende", 1960
Blei 100-36
Bez.: 1960 L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

168 Zu "Springende" 1961 Abb.239
Kohle und Fettkreide, farbig 74-27
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

169 Zu "Kauernd Liegende" 1961
Kugelschreiber 29,5-41
Bez.: u.r.Lud G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

170 Zu "Kauernd Liegende" Abb. 240
Kugelschreiber 21-29,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

171 Zu "Säule" o.J.
Kugelschreiber 13,5-8,5
Nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

172 Zu "Säule" o.J.
Kugelschreiber 21-11

nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

173 Zu "Sitzende" 1962
Kugelschreiber 21-29,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

174 Zu "Sitzende"
Kugelschreiber 41-20,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

175 Zu "Sitzende"
Kugelschreiber 41,5-30
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

176 Zu "Sitzende"
Kugelschreiber 21-29,5 (2 Ansichten)
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

177 Skizze zu "Große Säule"
Kugelschreiber 44-26,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

178 Skizze zu "Große Säule"
Kugelschreiber 44-26,5 (2 Ansichten)
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

179 Zu "Gekrümmt Liegende" 1962/63
Kugelschreiber 17-14,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

180 Zu "Gekrümmt Liegende 1963/64 Abb.241
Kugelschreiber 27,5-43
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

181 Zu "Gekrümmt Liegende" 1963/64
Kugelschreiber 27,5-43
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

182 Zu "Gekrümmt Liegende" 1963/64
Kugelschreiber 27,5-43
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

183 Zu "Spanische Tänzerin" 1964
Kugelschreiber 47,5-36
Bez.: La Singla

184 Zu "Spanische Tänzerin" 1964
Kugelschreiber 46-26 Abb.243
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

185 Zu "Spanische Tänzerin" 1964 Abb.242
Kugelschreiber 48-36
Vorder- und Rückseite
Bez.: Antonia Rude
Itta Schrieber, Berlin

186 Zu "Spanische Tänzerin"
Kugelschreiber 29,5-21
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

187 Zu "Spanische Tänzerin"
Kugelschreiber 26-15
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

188 Skizze zu einer Plastik (Hockende) 1967
Kugelschreiber 19-14,5
Bez.: L.G.Schr.
Itta Schrieber

189 Zu "Vor der Woge" 1968
Kugelschreiber 10,5-7,5 (auf Karton aufgezogen)
Bez.: L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

190 Zu "Vor der Woge" 1968
Kugelschreiber 20-9
Bez.: L.G.Schr
Itta Schrieber, Berlin

191 Zu "Vor der Woge" 1968
Kugelschreiber 9-6,5
Bez.: L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

192 Zu "Vor der Woge" 1968
Kugelschreiber 16,5-18,5
Bez.: L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

193 Zu "Vor der Tür" 1969
Kugelschreiber 14-8
Bez.: 69
L.G.Sch.
Itta Schrieber, Berlin

194 Zu einer Plastik (die nicht existiert) 1969
Blei 15,5-13
Bez.: 69
I.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

195 Zu "Sich Trocknende" 1971
Kugelschreiber 29-23
Bez.: 1971
I.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

196 Zu "Sich Trocknende" 1971
Kugelschreiber 25,5-11,5
Bez.: 71
I.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

197 Zu "Sich Trocknende" 1971
Kugelschreiber 25-10
Bez.: 71
I.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

198 Zu "Sich Umschauende" 1974
Kugelschreiber 26-8,5
Bez.: 74
I.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

199 Zu "Sich Umschauende" o.J.
Kugelschreiber 30-14
Nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

200 Zu "Sich Umschauende" o.J.
Kugelschreiber 24,5-21
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

201 Zu "Liegende halbbekleidet" 1975
Kugelschreiber 23-47
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

202 Skizze zu "Liegende halbbekleidet"
Kugelschreiber 33,5-47,5
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Ergänzungen

203 Netzträger 1959
Kohle und Kreide 50-62
Besitz unbekannt
ausgestellt: 1959, Wiesbaden, Kat.Nr.372

204 Tänzerin 1956
Zeichnung 98-75
Besitz unbekannt
ausgestellt: 1956, Düsseldorf, Kat.Nr.555

205 Zu einer Plastik 1956
Zeichnung 98-75
Besitz unbekannt
ausgestellt: 1956, Düsseldorf, Kat.Nr. 556

206 Zu einer Plastik 1963
Kohle 86-46
Besitz unbekannt
ausgestellt: 1975, Berlin NBK, Kat.Nr. 105

Zeichnungen aus dem Krieg
(1942 bei Günter Franke, München, ausgestellt, zusammen mit finnischen Aquarellen)

Griechenland

207 Griechenland 1941
Tusche 13-18
Bez.:.. 14.4.41
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

208 Olympos 1941
Tusche mit Blei 23-29
Bez.: .. Olympos
Thessalien
23.4.41
L.Sch.
Itta Schrieber, Berlin

209 Olympos 1941
Tusche 23-31
Bez.:.. Olympos
Larissa
Thessalien
27.4.41
L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

210 In der attischen Bucht 1941
Tusche 23-29
Bez.: .. In der attischen
Bucht
Phalleron
Blick auf Ägina
27.5.41 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

211 Piraeus 1941
Blei und Tusche 23-29
Bez.: u.l. Piraeus
Attica
u.r. Juni 1941 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

212 Attische Bucht 1941
Tusche 23-29
Bez.: u.l. Attische Bucht
u.r. L.G.Schr.Juli 1941
Itta Schrieber, Berlin

213 An der attischen Küste 1941
Tusche 23-29
Bez.: An der attischen Küste
August 41 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

214 An der attischen Küste 1941
Tusche 23-29
Bez.: An der attischen Küste
August 41 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

215 Kirche in Piraeus 1941
Tusche 23-29
Bez.: u.l.Kirche in Piraeus
u.r. L.Schr.August 41
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

216 Piraeus 1941
Tusche 23-29
Bez.: u.l. Piraeus
u.r. Juni 1941
L.G.Schr.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

217 Salamis 1941
Tusche 22-29
Bez.: u.l.Salamis
unleserlich 28.5.41
Ägeis
L.G.Schr.
Hildegard Schrieber, Düsseldorf

Strafversetzung nach Finnland

218 Finnland 1941
Tusche mit Blei 21-27
Bez.: u.l. Finnland Nov.41
u.r. L.Schr. Kaula Tundri
Itta Schrieber, Berlin

219 Finnland 1941
Tusche 21-27
Bez.: u.l.Finnland Nov.41
u.r.Kaula Tundri, L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

220 Lappland 1941
Blei 21-27
Bez.: u.l.Finnland (Lappland)
u.r. Dez.1941 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

221 Finnland 1942
Tusche 21-27
Bez.:u.l. Kaula Tundri
u.r.14.3.42 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

222 Finnland 1942
Tusche 21-27
Bez.: u.l. Kaula Tundri
u.r.14.3.42
Itta Schrieber, Berlin

223 Finnland 1942
Tusche mit Blei 34-44
Bez.: u.l.Finnland Kaula Tundri
u.r.24.6.42 L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

224 Finnland 1942
Tusche 34-44
Bez.: u.l.Finnland (Lappland)
19.Juli 1942 Kaula Tundri
u.r.L.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

225 Oslo 1943
Tusche mit Blei 34-44
Bez.: u.r.L.Schr.43
Itta Schrieber,Berlin

226 Oslo 1943
Tusche mit Blei 34-33
Bez.: u.r. Oslo 1943 L.G.Schr. (nachträglich)
Itta Schrieber, Berlin

227 Oslo 1944
Tusche mit Blei 27-20 (mit Farbangaben)
Bez.: u.r. Bekälaget, August 1944 L.Sch.
Itta Schrieber, Berlin

228 Landschaft 1964
Kugelschreiber 29,5-41
Bez.:...Ibizza 64
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

229 Ibizza 1965
Kugelschreiber 36-48
Bez.:..(Ibizza)65
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

230 Ibizza 1965
Kugelschreiber 35,5-48
Bez.:.. 28.7.65
L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

231 20 Skizzen zu Landschaften (Ibizza)
Kugelschreiber 56-66

Mondscheinzeichnungen

1 Kugelschreiber 41-30
Bez.: u.l. L.G.Sch.
u.r. 20.8.64
Itta Schrieber, Berlin

2 Kugelschreiber 41-30
Bez.: u.l. L.G.Schr.
u.r. 20.8.64
Itta Schrieber, Berlin

3 Kugelschreiber 41-30
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.20.8.64
Itta Schrieber, Berlin

4 Kugelschreiber 30-41
Bez.: u.l.26.8.64
Itta Schrieber, Berlin

5 Kugelschreiber 30-41
unbez. (bez.von I.Schrieber: 1964)
Itta Schrieber, Berlin

6 Kugelschreiber 41-30
unbez. (bez.von I.Schrieber:1964)
Itta Schrieber, Berlin

7 Kohle 64,5-50
Bez.: u.l.J.G.Schr.
u.r. Sept.64
Itta Schrieber, Berlin

8 Kugelschreiber 47-36
Bez.: u.l.L.G.Schr.

u.r.9.8.65
Itta Schrieber, Berlin

9 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.l.15.8.65
u.r.L.G.Schr.
K.u.A. Lancelle, Berlin

10 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.l.3.8.66
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

11 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.l. L.G.Schr.
u.r. 3.8.66
Itta Schrieber, Berlin

12 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.l.3.8. (von I.Schrieber:66)
Itta Schrieber, Berlin

13 Kugelschreiber 36-48
Bez.: u.l.31.7 (vonI.Schrieber:1966)
Itta Schrieber, Berlin

13 Kugelschreiber 36-48
Bez.: u.l.31.7. (von I.Schrieber:1966)
Itta Schrieber, Berlin

14 Kugelschreiber 36-48
unbez. (bez.von I.Schrieber:1966)
Itta Schrieber, Berlin

15 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.r.1.8.66
Itta Schrieber, Berlin

16 Kugelschreiber 48-36 (aufgezogen auf Karton)
Bez.: u.l. 4.8.66
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

17 Kugelschreiber 36-48
Bez.: u.l. 4.8.67
u.r. Ludwig G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

18 Kugelschreiber 47-36
Bez.:u.l.L.G.Schr.
u.r. 8.8.68
Itta Schrieber, Berlin

19 Kugelschreiber 47-36
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r. 9.8.68
Itta Schrieber, Berlin

20 Kugelschreiber 47-36
Bez.: u.l. L.G.Schrieber
u.r.9.8.68
Itta Schrieber, Berlin

21 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.10.8.68
Itta Schrieber, Berlin

22 Kugelschreiber 47-36
Bez.:u.l. L.G.Schr.
u.r.10.8.68
Itta Schrieber, Berlin

23 Kugelschreiber 47-35,5
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.10.8.68
Itta Schrieber, Berlin

24 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.10.8.68
Itta Schrieber, Berlin

25 Kugelschreiber 47-34 (aufgezogen auf Karton)
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.10.8.68
Itta Schrieber, Berlin

26 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l.L.G.Schr.
u.r.8.10.68
Itta Schrieber, Berlin

27 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. 2.8.69
Itta Schrieber, Berlin

28 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. 2.8.69
R.Herwig, Berlin

29 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. 2.8.69
R.Herms, Berlin

30 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. 8.69
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

31 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. 3.8.69
u.r. L.Schr.
L.Brockhaus, Darmstadt

32 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. August 69
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

33 Kugelschreiber 47-34
Bez.: u.l. L.G.Schr.
u.r. August 69
Itta Schrieber, Berlin

34 Kugelschreiber 47-34
Bez.:u.l. L.G.Schr.
u.r. August 69
R Herwig, Berlin

35 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 27.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

36 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 27.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

37 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 27.7.72
u.r.L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

38 Kugelschreiber 45-31 (aufgezogen auf Karton)
Bez.: u.l. 31.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

39 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 31.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

40 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 31.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

41 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 31.7.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

42 Kugelschreiber 47-33,5
Bez.: u.l. 8.72
u.r. L.G.Schr.
Itta Schrieber, Berlin

43 Kugelschreiber 40-30 1967
unbez.
Itta Schrieber, Berlin

44 Kugelschreiber 30-20 1967
Bez.: La Lune
Itta Schrieber, Berlin

45 Kugelschreiber 21-13 1967
unbez. (Monddame)
Itta Schrieber, Berlin

46 Kugelschreiber 30-21 1967
unbez. (Monddame)
Itta Schrieber, Berlin

Mondscheinzeichnung im Besitz Günter Grass, Berlin

Mondscheinzeichnung im Besitz Prof.Wieland Schmied, Berlin

Mondscheinradierung 1969/70
unbez.
Auglage: 120
Für Carl Hofer Gesellschaft
Probedruck oder erste Nummer im Besitz I.Schrieber, Berlin

Mondscheinradierung 1969/70
Bez.: u.l. 1969/70
u.r. Ludwig G.Schrieber
Auflage: 120
Für Carl Hofer Gesellschaft
Probedruck oder erste Nummer im Besitz I.Schrieber, Berlin

Radiermappe "Das Goldene Vlies"
- Jason und Medea -
19 Radierungen von Ludwig Gabriel Schrieber

1. Das Goldene Vlies
2. Jason und Medea
3. Jason vor König Pelias
4. Argos erbaut die Argo
5. Besatzungsmitglieder der Argo
6. Die Argonauten auf der Insel Lemnos
7. Die Argonauten durchfahren die Symplegaden
8. Die Argonauten befreien Phineus von den Harpyien
9. Jason fordert von König Aietes das Goldene Vlies und erblickt Medea
10. Jason besteht mit Hilfe Medea's die erste Probe: Pflügen mit den feuerschnaubenden Stieren
11. Jason tötet die erdentsprossenen Eisenmänner
12. Jason und Medea stehlen das Goldene Vlies
13. Flucht der Argo und Tötung des Bruders der Medea
14. Die Epiphanie des Apollon
15. Die Argo wird durch die Wüste getragen
16. Die Rache Medea's
17. Die Flucht Medea's auf dem Drachenwagen nach der Ermordung ihrer Kinder
18. Der Tod Jason's

Drei Exemplare
davon zwei mit Plaketten, Kupfer getrieben, mit der Darstellung des Goldenen Vlies'

Mappe 3/20 mit Plaketten im Besitz Itta Schriebers, Berlin
Mappe 1 und 2 sind durchsigniert

Zu 1. : 1 Probedruck
2 Zeichnungen (1 Blatt), Kugelschreiber auf Papier bzw. Pergament
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 2. : 2 Radierungen zur Medea
1 Zeichnung Kugelschreiber und Bleistift
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 7. : Zeichnung, Bleistift und Kugelschreiber
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 10.: 2 Zeichnungen, Bleistift auf Papier bzw. Pergament
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 13.: Bleistiftzeichnung
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 14.: Kugelschreiberzeichnung
nicht bezeichnet
Itta Schrieber, Berlin

Zu 15.: Kugelschreiberzeichnung
Bez.: u.r. Ludwig G. Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

Zu 18.: ein Relief in Ton, das nicht mehr existiert

Ergänzendes Verzeichnis der Aquarelle

161 Kleiner Wald 1937
31,5-21,5 auf braunem Papier
Bez.: u.r. L.Schr. Aug. 37
H. Schrieber, Düsseldorf

162 Finnland 1942
19,5-23
Bez.: u.l. 2.1.42
(Finnland)
u.r. Schr.
Dr. Dr. H.Scheller, Bonn

163 Finnland 1942
20-24
Bez.: u.l. Kaula Tundri (Finnland)
u.r. 14.3.42 L.Schr.
H. Krämer, Zell

164 Finnland 1943
28,5-39,5
Bez.: u.l. 19.5.43
u.r. L.Schr.
Dr. Dr. H Scheller, Bonn

165 Oslofjord 1943
30-43,5
Bez.: u.l. 1943 Oslofjord
u.r. L.G.Schr.
Dr. Dr. H.Scheller, Bonn

166 Kleiner Ort bei Oslo
36,5-55
Bez.: u.l. L.Schr.

u.r. Oslo 28.8.44

H.Schrieber, Düsseldorf (im Aquarellkat.unter Nr.8 falsch bezeichnet)

167 Norwegen
45-30
unbez.
H.Schrieber, Düsseldorf

168 Ascot England 1945
39-57
Bez.: u.l. 25.Juli 45
u.r. L.G.Schrieber
B.Friedrich, Bad Homburg

169 Baumlandschaft 1945
52-37,5
Bez.: u.l. 12.Nov. 45
u.r. L.G.Schr.
Dr. Dr. H.Scheller, Bonn

170 Baum im Wilton Park 1945
57-39
Bez.: 29.Sept. 45
K.u.A.Lancelle, Berlin

171 Blick auf Lohausen 1947
38,5-29
Bez.: u.r. L.G.Schr.
1.4.47
H.Schrieber, Düsseldorf (im Aquarellkat. unt.Nr.3 falsch bezeichnet)

172 Komposition 1948
38,2-27,7
Bez.: u.l. L.G.Schr.
48
I. Steinert, Krefeld

173 Komposition 1952
60,5-46,2
Bez.: u.l. Aug.52
u.r. L.G.Schr.
I. Steinert, Krefeld

174 Entwurf für ein Wandmosaik 1949
35-75 Maßstab 1 : 10
Bez.: u.r. L.G.Schrieber
Itta Schrieber, Berlin

175 Zehlendorfer Garten 1953
41-29
Bez.: 22.7.53
L.Schrieber
Prof.K.Oppermann

176 Dorf an der Côte d'Azur 1954
23,5-32
Bez.: u.r. Ludwig G. Schrieber
Côte d'azur 1954
B.Friedrich, Bad Homburg

178 Rosenhecke 1954
45-28
Bez.: 17.8.54 Für Lucie Krause zum 60.
L.G.Schr.

179 2 Entwürfe für Kruzifix St.Ansgar
180 [illegible]
Itta Schrieber, Berlin

181 Alto campascio 1960
48-30
Bez.: u.l. 24.8.60
Alto campascio
u.r. L.G.Schr.

H. Schrieber, Düsseldorf

182 Alto Campascio 1960
Ernst Haefflinger, München

Anhang (zu den Aquarellen)

Dobrutscha 1941
17-23
Bes. unbekannt
ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr.76

Kleiner Garten 1949
84-30
Bes. unbekannt
ausgestellt: 1961, Berlin, Kat.Nr.82

Fußballspielende
Bes. unbekannt
ausgestellt: 1946, Düsseldorf, Kat.Nr.56

Abbildungsteil

Verzeichnis der Abbildungen

1 Johan Thorn-Prikker, Drei Apostel, 1904, Freskokarton
aus: A. Hoff, Johan Thorn-Prikker, Recklinghausen 1958, Abb. S.35

2 Heinrich Campendonk, Die Badenden, 1920, Öl a.L.
aus: M.T. Engels, Heinrich Campendonk, Recklinghausen 1958, Abb. S.29

3 Herrenporträt ca. 1925, G 3

4 Mutter und Knabe ca. 1926, G 4

5 Kinderdoppelbildnis ca. 1926, G 5

6 Bildnis eines Knaben ca. 1927, G 6
Fotorückseite beschriftet: ten Holt 10.7.27; Hungerturm Nr.12 u.a. unleserlich

7 André Derain, Die zwei Schwestern, 1914
aus: Denys Sutton, André Derain, Köln 1960, Abb. 39,
Foto: Pheidon Press Ltd.

8 Drei Mädchen auf Balkon 1928, G 7

9 Mädchengruppe 1929, G 8

10 August Macke, Kinder am Brunnen, 1924
aus: August Macke und die Rheinischen Expressionisten, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn 1973, Foto: Koch, Köln o. Sachse, Bonn

11 Bildnis der Mutter 1930, G 10
Foto: Verf.

12 Bildnis der Mutter ca. 1930/34, G 11

13 Frau am Fenster 1932, G 13

14 Ballspielende 1936, G 15

15 Selbstbildnis 1936, G 16
Foto beschnitten

16 Mädchen vor dem Spiegel 1937 t.a.q., G 17

17 Paar ca. 1935/36, G 20

18 Wandbild ca. 1936, G 21
Foto r.u.l. beschnitten

19 Bildnis der Schwester mit Kind 1936, G 23

20 Bildnis Hildegard Schrieber ca. 1937, G 24

21 Blumenvase mit Lilien 1946, G 25
Foto: Verf.

22 Ballspielende 1946, G 26
Foto: Verf.

23 Bildnis Hildegard Schrieber 1946, G 27
Foto: Verf.

24 Schornstein 1946, G 29

25 Bildnis Hildegard Schrieber mit Tochter 1947, G 30
Fot: H.Kraemer, Bensheim Zell

26 Selbstbildnis 1947, G 31
aus: Kat.Lud.G. Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

27 Mädchen am Fenster 1947, G 34
Foto unten beschnitten

28 Bildnis 1947, G 35
Fotorückseite beschriftet: Hintergrund: grün, braun, blauschwarz, Bluse: rötlich, graublau, rosa. Rock: blau-schwarz. Haare: braun. Gesicht und Arme: rosa-ocker.

29 Straßenbahn 1947, G 36
Foto: Verf.

30 Prozession 1948, G 37
Foto: Verf.

31 Pablo Picasso, Guernica, 1937, 351-782, Ausschnitt
aus: Alfred H.Barr Jr., Picasso. Fifty Years of his Art, The Museum of Modern Art, New York 1946,

Foto: The Plantin Press, New York

32 Liegende 1948, G 39
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

33 Landstraße 1948, G 41
Foto: Verf.

34 Europa 1948, G 42
Foto: Frommann, Bonn

35 Brennendes Dorf 1948, G 43

36 Nonne ca. 1949, G 44

37 Nonne 1949, G 45

38 Paar ca. 1949, G 47
Foto: Frommann, Bonn

39 Paar 1949, G 48
Foto: Frommann, Bonn

40 Festlicher Tag 1949, G 49
Foto: Verf.

41 Entwurf für eine Intarsienarbeit 1949/50, G 50

42 Spiegelung 1950, G 51
aus: Kat.Lud.G.Schrieber, Düsseldorf 1976

43 Parklandschaft 1950, G 52
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

44 Tanzendes Paar 1950, G 54
Foto: Frommann, Bonn

45 Geiger 1951, G 55
Foto: Frommann, Bonn

46 Kleines Spiegelbild 1952, G 56
Foto: Frommann, Bonn

47 Figuren im Raum 1952, G 58
Foto: Frommann, Bonn

48 Brückenbau 1952, G 59
Foto: Frommann, Bonn

49 Brückenbild ca. 1952/53, G 60
Foto: Hauser, Weisslingen

50 Niederrheinlandschaft 1953, G 61
Foto: Frommann, Bonn

51 Garten mit Kirschbaum 1953, G 62
Foto: Frommann, Bonn

52 Brückenbild III 1953, G 63
Foto: Frommann, Bonn

53 Foto einer Ausstellung, mglw. 1937, Düsseldorf, Gal. Stuckert

54 3 Fenster im Hause Ebert, ca. 1939/40, G 73

55 Tauben, G 74 a

56 Krähen auf dem Acker, G 74 b

57 Dorf, G 74 c

58 Kleine Schreitende 1941, P 1
aus: Kat.Ludwig Gabriel Schrieber, Karlsruhe 1964,
Foto: Zenker, Berlin

59 Kleine Sitzende 1941, P 2
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

60 Stehende 1946, P 5
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

61 Stehende 1946, P 5

62 Stehende 1947, P 9
Foto: Weber-Böllert, Düsseldorf

63 Stehende 1949, P 11

64 Stehende 1949, P 11
Foto: Verf.

65 Kleine Stehende 1959, P 14
Foto: Weber-Böllert, Düsseldorf

66 Stehende ca. 1950, P 15

67 Stehende ca. 1950, P 15

68 Stehende ca. 1950, P 7

69 Stehende mit erhobenen Armen 1950, P 18
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

70 Kleine Sitzende 1946/47, P 6

71 Kleine Sitzende 1946/47, P 6

72 Hockende 1947, P 8
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

73 Hockende 1950, P 16
Foto: Weber-Böllert, Düsseldorf

74 Dicke Sitzende 1950, P 17
Foto: Gnilka, Berlin

75 Schreitende 1948/49, P 10

76 Schreitende 1948/49, P 10
Foto: Verf.

77 Aufrecht Schreitende 1949, P 13
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

78 Schreitende 1950, P 19
Foto: Weber-Böllert, Düsseldorf

79 Oskar Schlemmer, Bauhaustreppe, 1932, Öl 162-103
aus: W.Haftmann, Malerei im 20.Jahrhundert, Bildenzyklopädie, München 1965, Abb. 762, S. 303

80 Stehende 1951, P 26

81 Stehende 1951, P 26

82 Stehende 1952, P 31

83 Stehende 1952, P 30
Foto: Frommann, Bonn

84 Stehende 1952, P 30
Foto: Frommann, Bonn

85 Atelier Düsseldorf

86 Atelier Berlin, im Vordergrund P 39

87 Jünglingstorso 1953, P 37

88 Liegender Kopf 1950, P 20
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

89 Mädchenkopf 1951, P 27

90 Kopf 1954, P 41
Foto: Frommann, Bonn

91 Kopf 1954, P 41
Foto: Frommann, Bonn

92 Kopf B 1955, P 45

93 Stehend mit erhobenem Arm 1955, P 43
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

94 Stehende 1952, P 32
Foto: Gnilka, Berlin

95 Stehende 1952, P 35
Foto: Gnilka, Berlin

96 Büste 1952, P 34
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

97 Männliche Büste 1953, P 36

98 Liegende 1954, P 38
Foto: Frommann, Bonn

99 Liegende 1954, P 38
Foto: Frommann, Bonn

100 Liegende 1954, P 38
Foto: Frommann, Bonn

101 Liegende 1955, P 47
Foto: Gnilka, Berlin

101 Stehende 1955, P 46
Foto: Ernst, Hannover

103 Große Schreitende 1956/57, P 50
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

104 Die Fremde 1956, P 49
Foto: Gnilka, Berlin

105 Paseo 1956/57, P 49
Foto: Gnilka, Berlin

106 Büste mit verschränkten Armen 1958, P 57
Foto: Frommann, Bonn

107 Büste mit verschränkten Armen 1958, P 57
Foto: Frommann, Bonn

108 Gestreckt Liegende 1958, P 56
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

109 Sich Reckende 1958, P 58
aus: Kat. Deutscher Künstlerbund Essen 1958

110 Bernhard Heiliger, Große aktive Figur,
aus: Kat. Deutscher Künstlerbund Hannover 1955

111 Sängerin 1958/59, P 59
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

112 Mare 1959, P 60
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975

113 Schwebende 1959/60, P 62

114 Große Stehende 1959/60, P 64
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

115 Gestürzter Engel 1961, P 68
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

116 Springende 1961/62, P 74

117 Auf dem Hocker 1961/62, P 75

118 Sitzende mit angewinkelten Beinen 1962, P 77
aus: Kat. Ludwig Gabriel Schrieber, Hannover 1968

119 Tanzende (I) 1962, P 78
Foto: Schewski, Berlin

120 Tanzende (II) 1962, P 79
Foto: Frommann, Bonn

121 Tanzende (III) 1962, P 80
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

122 Germaine Richier, La Feuille, Bronze H 143 cm (Sockel 10 cm)
Foto: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Dobrik, Kumpf)

123 Tänzerin 1962/63, P 82
Foto: Frommann, Bonn

124 Stehende 1962, P 81
Foto: Frommann, Bonn

125 Stehende 1962, P 81
Foto: Frommann, Bonn

126 Alter Mann 1961, P 71
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

127 Mann 1962, P 76
Foto: Gnilka, Berlin

128 Mann 1963/64, P 76
Foto: Littkemann, Berlin

129 Kleine Säule 1961, P 72
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

130 Große Säule 1961, P 73

131 Liegende aufgestützt 1963/64, P 86

132 Mädchen im Wind 1963/64, P 88
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975

133 Gekrümmt Liegende 1963/64, P 89
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

134 Spanische Tänzerin 1966, P 94
Foto: Frommann, Bonn

135 Negerin 1966, P 95
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

136 Möndin 1966/67, P 96
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

137 Kleine Luna in Wolken 1967/68, P 99
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

138 Vor der Woge 1967/68, P 100
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

139 Büste mit herunterhängendem Arm 1968/69, P 102
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

140 In der Sonne 1969, P 103
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

141 Schreitende auf roter Plinthe 1970/72, P 109
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

142 Sich Trocknende 1971/74, P 110
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

143 Auf dem Hocker 1972/74, P 112
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

144 Studie zu Auf dem Hocker 1970, P 112
Foto: Frommann, Bonn

145 Vor der Tür I 1969, P 104
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

146 Vor der Tür II 1970, P 106
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

147 Amphion oder die Gewalt der Musik 1971/75, P 117
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975 (Farbabb.)

148 Marmor-Bozetto ca. 1959, P 61
Foto: Frommann, Bonn

149 Kauernd Liegende 1962/63, P 85
aus: Kat. G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

150 Weibliche Halbfigur 1964/63, P 87
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

151 Weibliche Halbfigur 1964/65, P 92
aus: Kat. Lud G.Schrieber, Düsseldorf 1976

152 Galleona 1965/66, P 93
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

153 Danae 1966/67, P 97
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

154 Großer Krebs 1967/68, P 98
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975

155 Weibliche Halbfigur 1969/70, P 105
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

156 Weibliche Halbfigur 1970/71, P 108
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

157 Kniend sich lehnende 1973, P 114
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

158 Sich Umschauende 1973, P 115
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

159 Kopf Anna Lancelle 1960, P 65
Foto: Frommann, Bonn

160 Kopf I.B. 1964, P 90
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

161 Kinderkopf 1973, P 113
Foto: Frommann, Bonn

162 Selbstbildnis 1972, P 111
aus: Kat. Lud G. Schrieber, NBK, Berlin 1975

163 Christus Hoher Priester 1945/46, P 3
Foto: Verf.

164 Christus Pantokrator 1946, P 4
Foto: Loh, Moyland

165 Kruzifix 1956, P 48
Foto: Wienand Stockmann, Berlin

166 Kreuzigungsgruppe 1957, P 55
Foto: Wagner, Berlin-Lankwitz

167 Madonna mit Kind 1964, P 91
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975, Atelier-aufnahme

168 Henry Moore, Madonna mit Kind, 1943/44, Hornton-Stein, H 150 cm, St. Matthew-Kirche, Northhamton
aus: Henry Moore, Über die Plastik, München 1972, Abb.86

169 Christus Pantokrator 1954/55, P 42

170-173 Kreuzwegstationen ca. 1957, P 52
Foto: Privat

174 Kanzelrelief 1957, P 53
Foto: Gnilka, Berlin

175 Portalrelief St.Ansgar (mittleres Portal) 1957, P 54
Foto: Gnilka, Berlin

176 Reg Butler, Figure in Space, 1958, Bronze 89 cm
aus: U.Gertz, Plastik der Gegenwart II.Folge, Berlin 1964, S. 77

177 Waldemar Grzimek, Stürzender, 1962, Gips H 30 cm
aus: E.Roters, Der Bildhauer Waldemar Grzimek, Frankfurt a.M. 1979, Abb. 232

178 Waldemar Grzimek, Hera, Zustand I, 1963, Zementguß H 1.12 m
aus: E.Roters, Der Bildhauer Waldemar Grzimek, Frankfurt a.M. 1979, Abb. 240

179 Waldemar Otto, Große Luna, 1967
aus: Kat. Waldemar Otto, Ausstellung des NBK, Berlin 1973, Abb. 12, Foto: Kiessling

180 Waldemar Otto, Mann aus der Enge heraustretend, Version I, 1971-72, aus: Kat. Waldemar Otto, Ausst. des NBK, Berlin 1973, Abb. 30, Foto: Kiessling

Joachim Schmettau, Halbfigur mit Zigarette, 1969, Marmor, H 56 cm, aus: Kat. Joachim Schmettau. Plastik und Zeichnungen, Mannheim 1970, Abb. 20

Joachim Schmettau, Kopf auf Stäben, 1969, Bronze, H 75 cm aus: Kat. Joachim Schmettau. Plastik und Zeichnungen, Mannheim 1970, Abb. 28

Michael Schoenholtz, 4 Liegende im Wasser, 1969, Sandstein, vierteilig, 220-60-30 cm, aus: Brusberg Berichte 6, Hannover, S. 4

Michael Schoenholtz, Vier Beine, Marmor, 1970 aus: D.Biemald, Berliner Künstler im Gespräch mit mir, Bd. I. Berlin u.Herford 1973, S. 125

Michael Schoenholtz, Sitzende männliche Figur, 1971, Bronze, Eisen vernickelt, 80-33-33cm, Abb. r. Männlicher Akt beleuchtet, 1971, Bronze, z.T. vernickelt, 81-30-20 cm, Abb. l. beide aus: Brusberg Berichte 13, Hannover, Abb. S. 48

Lutz Brockhaus, Schlafende, 1973, Bronze aus: Kat. Lutz Brockhaus. Plastik und Zeichnungen, Würzburg 1982. Foto: Sabine Brockhaus

Lutz Brockhaus, Schwangere, Sandstein, 1975 aus: Kat. Lutz Brockhaus, Würzburg 1982, Foto: Sabine Brockhaus

Lutz Brockhaus, La Terra mia, 1974, Bronze aus: Kat. Lutz Brockhaus, Würzburg 1982, Foto: Sabine Brockhaus

Lutz Brockhaus, Büste eines Irren, 1973, Marmor aus: Kat. Lutz Brockhaus, Würzburg 1982, Foto: Sabine Brockhaus

Lutz Brockhaus, Tanzende, Sandstein, 1974 aus: Kat. Lutz Brockhaus, Würzburg 1982, Foto: Sabine Brockhaus

191 Lutz Brockhaus, Kopf mit Spiegel, Bronze, 1971
aus: Kat. Lutz Brockhaus, Würzburg 1982,
Foto: Sabine Brockhaus

192 Claus Korch, Ilse Schnepel, 1976, Gips, 44,5 cm
aus: Kat. Thomas Harndt Claus Korch, Mannheim 1978

193 Claus Korch, Walter Schneppel, 1977, Bronze, 42-59,5 cm
aus: Kat. Thomas Harndt Claus Korch, Mannheim 1978

194 Claus Korch, Sabine Bartezko, 1978, Gips in Bronze,
52,5 cm, aus: Kat. Thomas Harndt Claus Korch, Mannheim 1978

195 Volkmar Oellermann, Selbstporträt, 1972, Stuck bemalt,
H 57 cm, aus: Kat. Volkmar Oellermann, Berlin 1972,
Foto: Liepe

196 Volkmar Oellermann, Schütze G.N., 1971, Stuck bemalt,
H 104 cm, aus: Kat. Volkmar Oellermann, Berlin 1972,
Foto: Liepe

197 Heinz Willig, Sitzende mit erhobenen Armen, 1957, Steinguß, 64-47-40 cm, aus: Kat. Die neue Generation, Hannover 1959

198 Heinz Willig, Sitzende, Steinguß
aus: Kat. Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1959

199 Heinz Willig, Torso Schwangere, 1970, Bronze 1/9,
H 25 cm, aus: Kat. Heinz Willig, Gal.Taube, Ausst. 43,
Berlin, Foto: Willig

200 Heinz Willig, Liegende, 1977/78, Bronze 1/9, L 47 cm
aus: Kat. Heinz Willig, Ausst.43, Gal. Taube, Berlin,
Foto: Willig

201 In einem Bildhaueratelier
aus: Hochschule für Bildende Künste Berlin, Berlin 1959

202 Plastische Übungen aus dem Grundstudium (Bildende Kunst)
Abt. Kunstpädagogik (L.G.Schrieber - Anm. d. Verf.)
au: Hochschule für Bildende Kunst Berlin, Berlin 1959

203 Bildnis eines Jungen 1926, H 4

204 Bildnis eines Mädchens 1926, H 5

205 Bildnis der Mutter, ca. 1934, H 11
Foto: Frommann, Bonn

206 Bildnis eines Mannes ca. 1935/36, H 16
Foto: Frommann, Bonn

207 Bildnis einer jungen Frau 1944, H 31
Foto: Frommann, Bonn

208 Bildnis einer jungen Frau 1947, H 39
Foto: Frommann, Bonn

209 Bildnis Itta Schrieber mit Sohn, H 45
Foto: Frommann, Bonn

210 Büste 1951, H 58
aus: Kat. Lud G.Schrieber, Düsseldorf 1976

211 Jean Auguste Dominique Ingres, Das Türkische Bad, 1862, Leinwandtondo Ø 108 cm, Paris, Musee National du Louvre
aus: Classici dell'Arte. L'Opera completa di Ingres. Emilio Radius, Ettore Camesasca, Milano 1968, Tav.LVII (Farbabb.)

212 Schwangere 1953, H 64
Reproduktion nach Fotokopie eines Fotos

213 Amedeo Modigliani, Algerierin, 1917, Öl 55-33
aus: W.Haftmann, Malerie im 20.Jahrhundert, Bildenzyklopädie, München 1965, Abb. 524, S. 223

214 Liegender Rückenakt 1967, H 89
Foto: Frommann, Bonn

215 Kauernder Akt 1967, H 102
Foto: Frommann, Bonn

216 Halbakt ca. 1967, H 101
Foto: Frommann, Bonn

217 Halbakt sich entkleidend 1973, H 116
Foto: Frommann, Bonn

218 Halbakt 1973, H 118
Foto: Frommann, Bonn

219 Halbakt 1974, H 121
Foto: Frommann, Bonn

220 Liegende 1974, H 124
aus: Kat. Große Münchner Kunstausstellung, München 1974

221 Skizze zu einem Vogel und zu einer Stehenden, 24.10.52
Foto nch einer Fotokopie: Frommann, Bonn

222 Hockende 1951, H 126
Foto: Frommann, Bonn

223 Stehende 1951, H 127
Foto: Frommann, Bonn

224 Zwei Ansichten zu einer Figur 1951, H 130
Foto: Frommann, Bonn

225 Zu "Stehende" 1951, H 131

226 Zu einer Plastik 1952, H 132
Reproduktion nach einer Fotokopie eines Fotos

227 Drei Figuren 1952, H 133
aus: Kat. Ludwig Gabriel Schrieber, Berlin 1961,
Foto: Gnilka

228 Zu einer Plastik 1952, H 134
Foto: Frommann, Bonn

229 Männlicher Torso ca. 1953/54, H 136
Foto: Frommann, Bonn

230 Zu einer Plastik 1955, H 137
Foto: Frommann, Bonn

231 Zwei Frauen o. Zu einer Plastik 1955, H 138
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

232 "Sängerin I" 1958, H 150
aus: Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975

233 "Sängerin II" 1958, H 151
Foto: Frommann, Bonn

234 Zu "Große Stehende" 1959, H 157
Foto: Frommann, Bonn

235 Zu "Alter Mann" 1960, H 161
Foto: Frommann, Bonn

236 Zu "Alter Mann" 1960, H 163
Foto: Frommann, Bonn

237 Zu "Tanzende" ca. 1960, H 164
Foto: Frommann, Bonn

238 Zu "Kleine Sitzende" 1960, H 166
Foto: Frommann, Bonn

239 Zu "Springende" 1961, H 168
Foto: Frommann, Bonn

240 Zu "Kauernd Liegende" ca. 1961, H 170
Foto: Frommann, Bonn

241 Zu "Gekrümmt Liegende" ca. 1963/64, H 180
Foto: Frommann, Bonn

242 Zu "Spanische Tänzerin" 1964, H 185
Foto: Frommann, Bonn

243 Zu "Spanische Tänzerin" 1964, H 184
Foto: Frommann, Bonn

245 Sonnenaufgang 1942, A I
Foto: Verf.

246 Hügellandschaft Wylerberg 1948, A 33
Foto: Verf.

247 Häuser an der holländischen Grenze 1949, A 39
Foto: Verf.

248 Wilton Park (England) 1946, A 26
aus: Kat. Lud G.Schrieber. Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jörg P.Anders

249 Berliner Stadtlandschaft 1951, A 52
aus: Kat. Lud G.Schrieber, Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jörg P. Anders

250 Berliner Hofmauer 1952, A 61
aus: Kat. Lud G.Schrieber. Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jörg P.Anders

251 Alto Campascio 1960, A 181
Foto: Verf.

252 Landschaft auf Ibizza 1965, A 101
aus: Kat. Lud G.Schrieber, Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jörg P. Anders

253 Zypressen im Park 1973, A 153
aus: Kat. Lud G. Schrieber, Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jörg P. Anders

254 Auf Elba 1971, A 121
aus: Kat. Lud G.Schrieber, Aquarelle, Berlin 1977
(Farbabb.) Foto: Jög P. Anders

255 Entwurf für ein Wandmosaik 1949, A 174
Foto: I.Schrieber

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

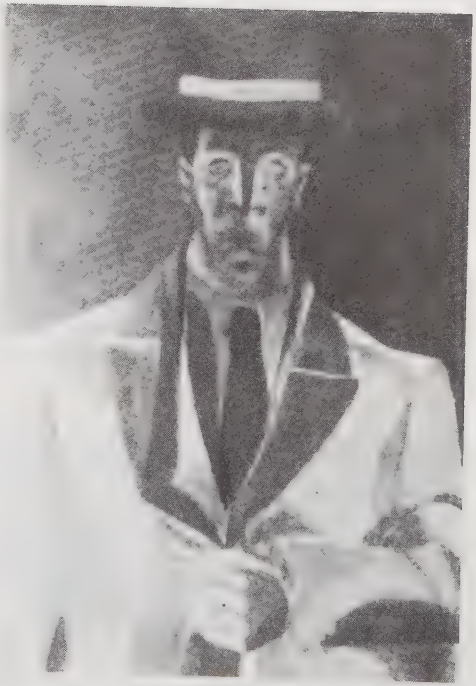
11

12

13

14

16



15

17

18

19

20

21

22

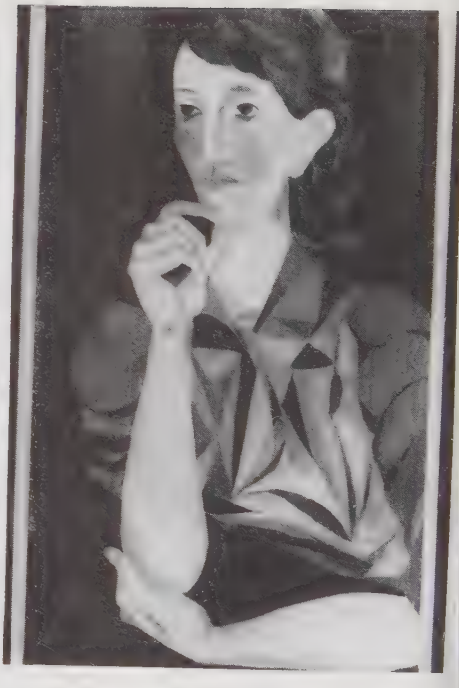
23

24

25

26

27



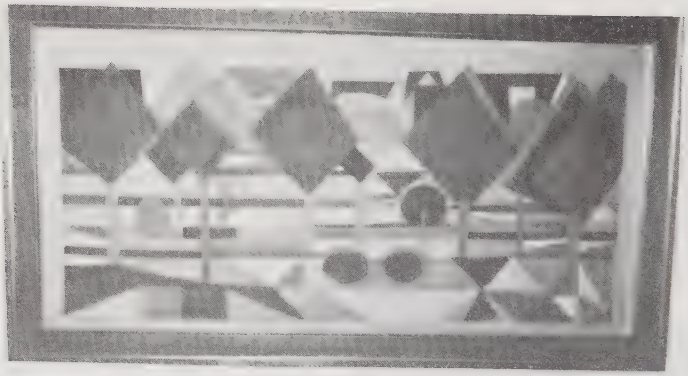
28

29

30

31

32

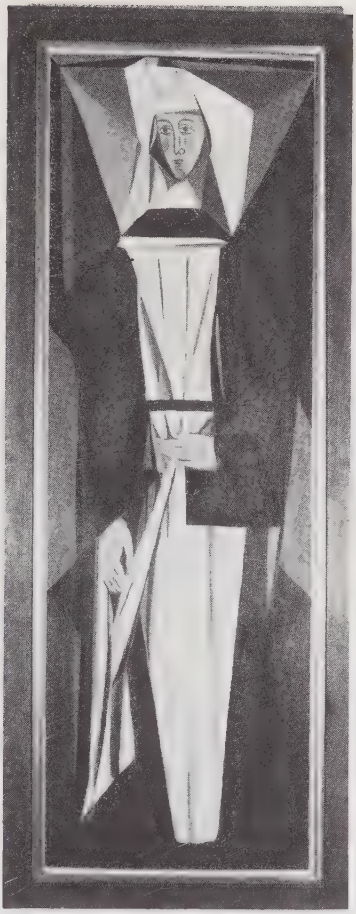


33

34

35

36

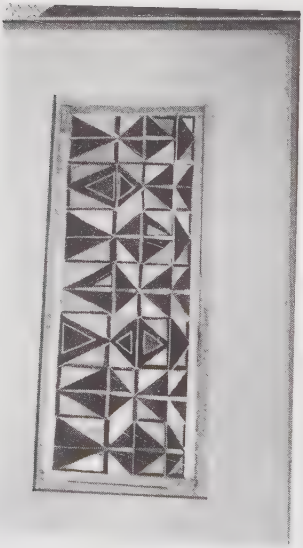


37

38

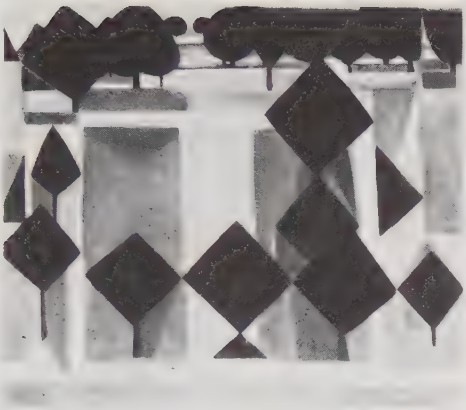
39

40



41

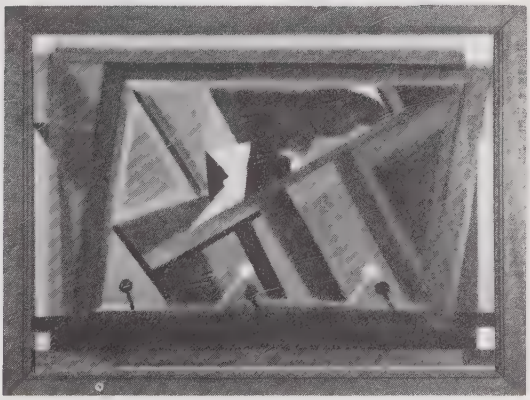
42



43

44

45



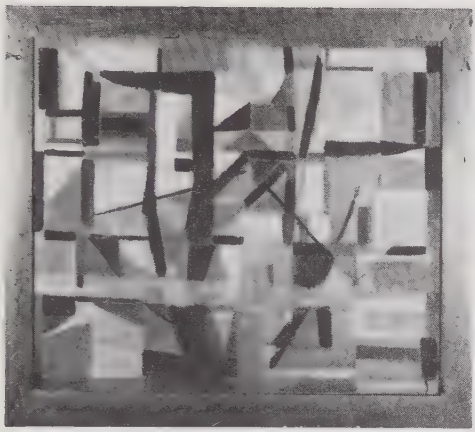
46

47

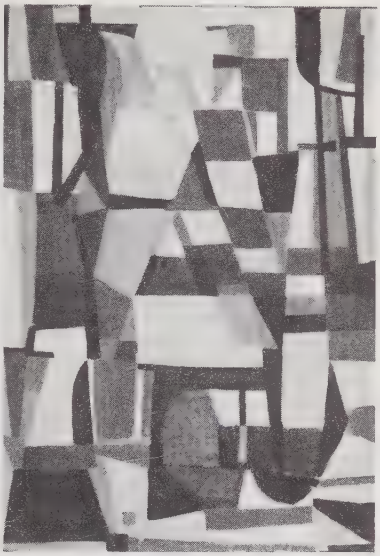
48

49

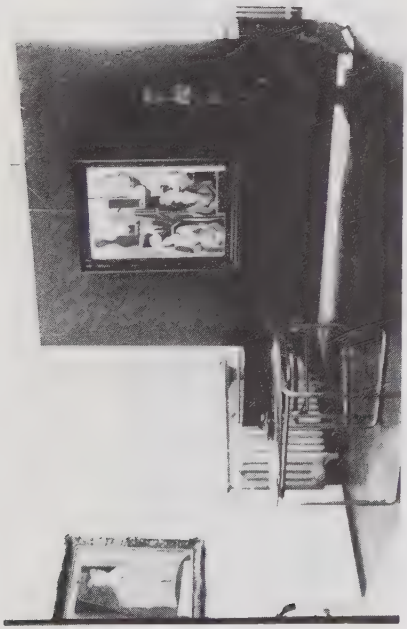
50



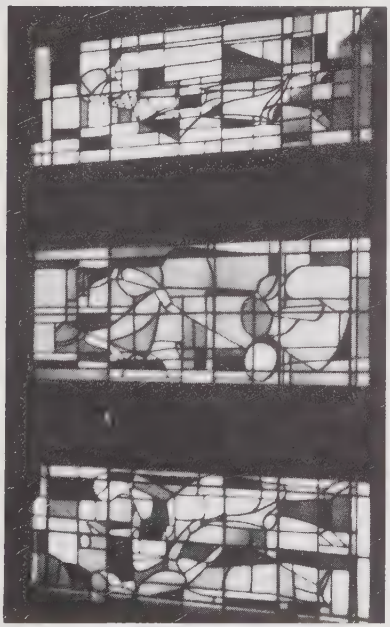
51



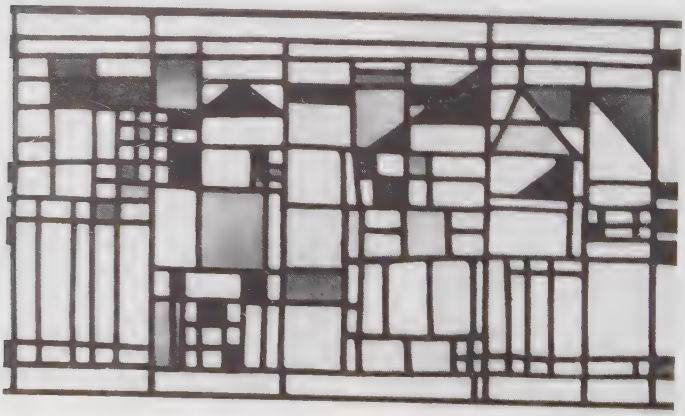
52



53

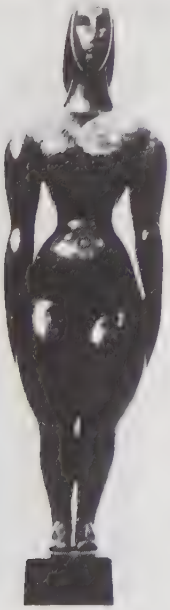


54



58

59



60

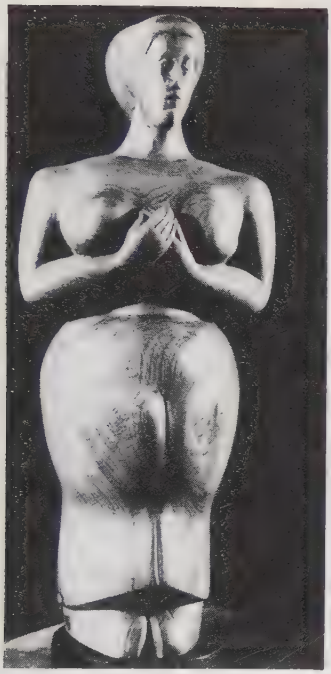
61

62

65

63

64



66

67

68

69

72

70

71

73

74

75

76

77

78

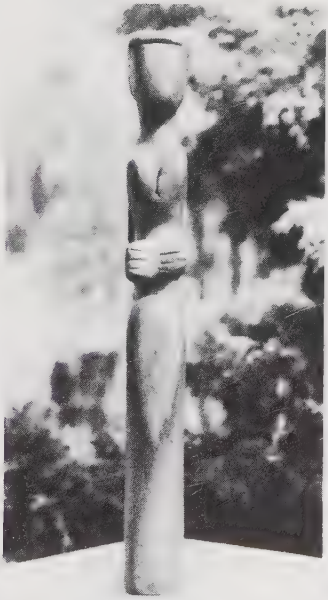
79

80

81

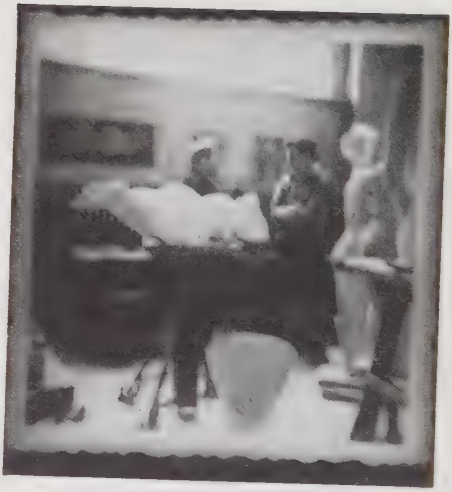
82

83



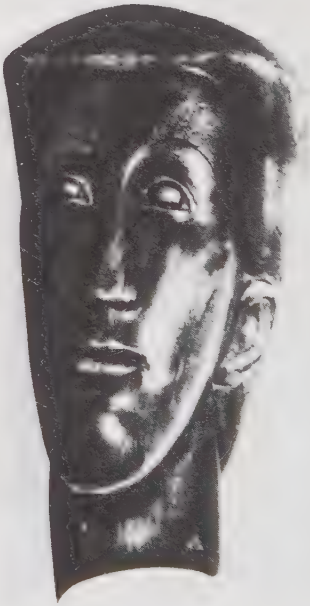
84

85



86

87



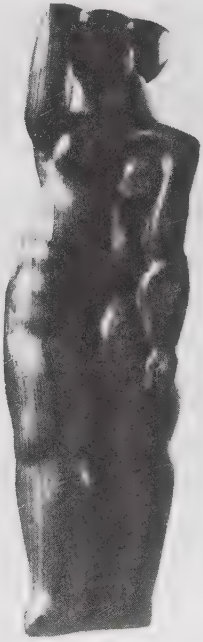
88

89

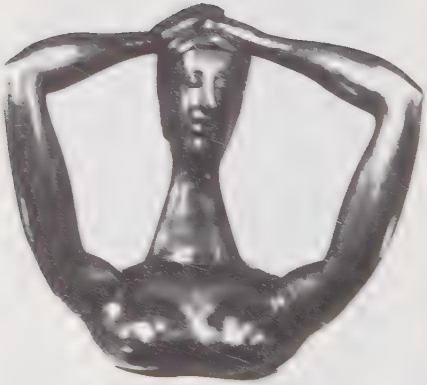
90

91

92



93



98

99

100

101

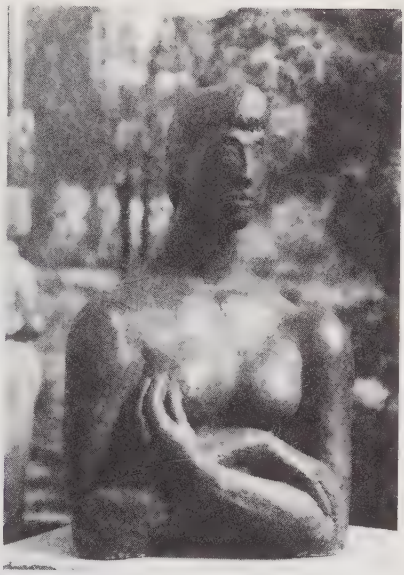
102

103

104

105

106



107

108

111

110

109

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

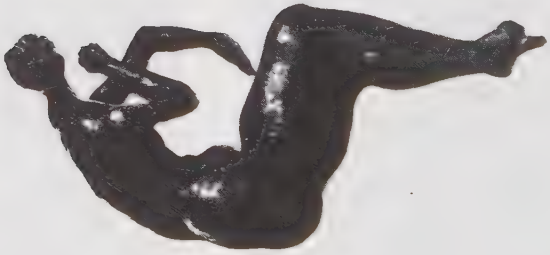
127

128

129

130

131



133

132

134

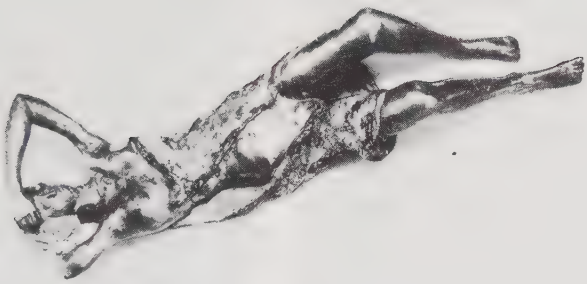
135

136

137

138

139



140

141

142

143

144

145

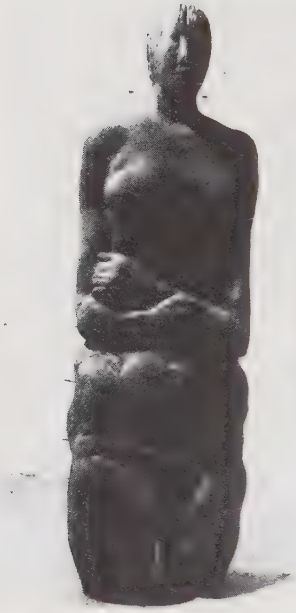
146

147

150

148

149

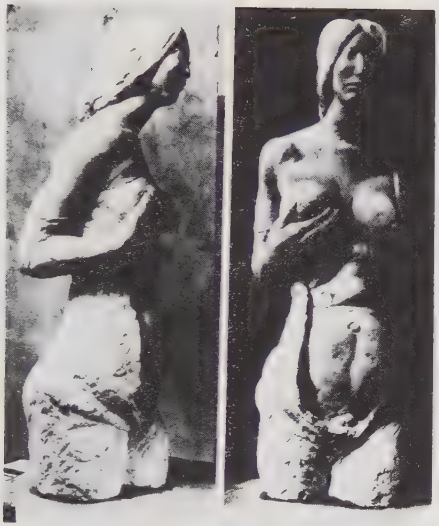


151

152

153

154

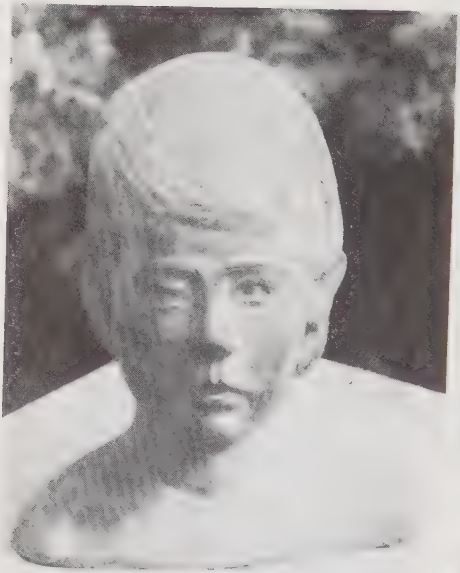


155

156

157

158



159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

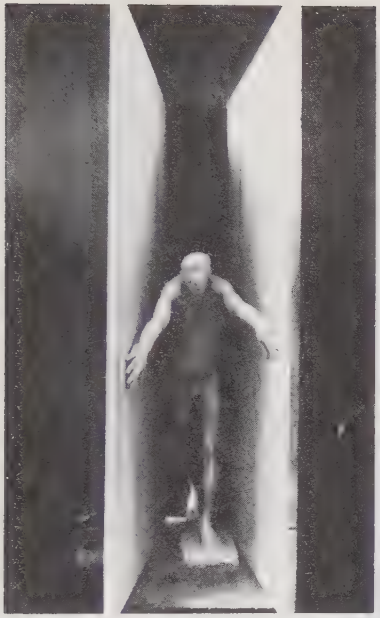
175

176

177

178

179



180

181

182

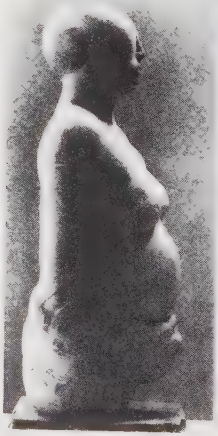
183

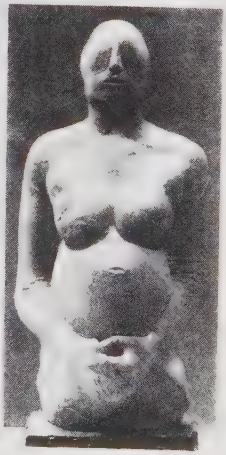
184

185

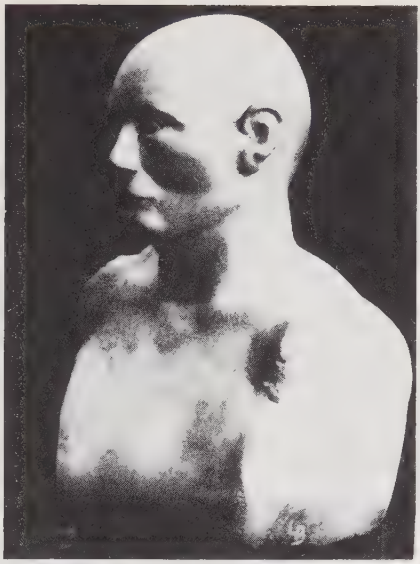
187

186





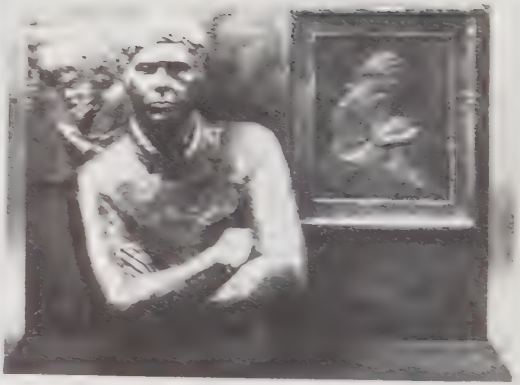
188



189

190

191



196

197

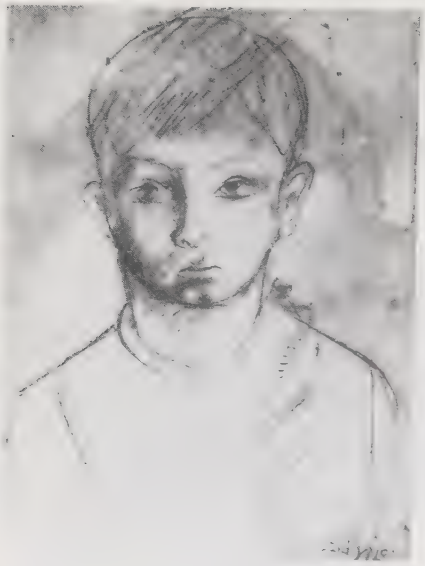
198

199

200

201

202



203

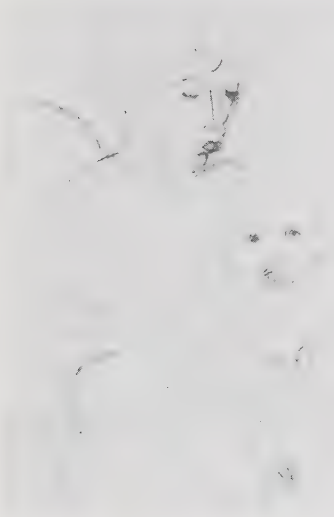
204

205

206

207

208



209

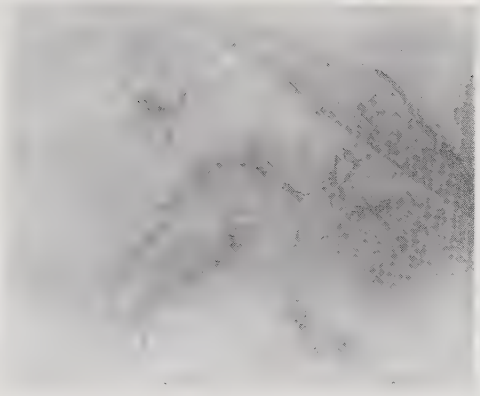
210

211

212

213

214

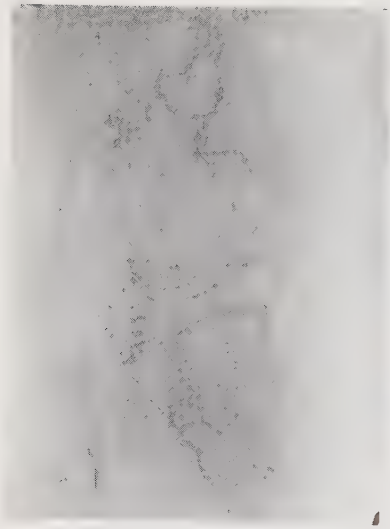


215

216

217

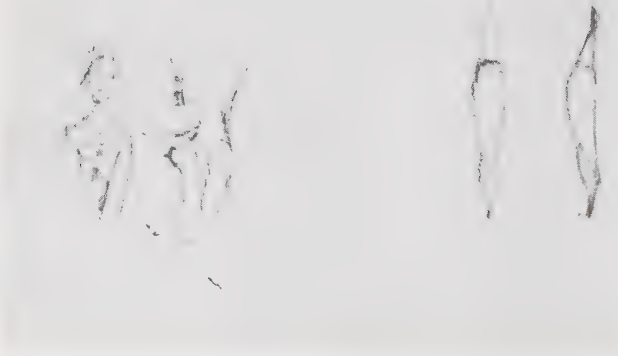
218



219

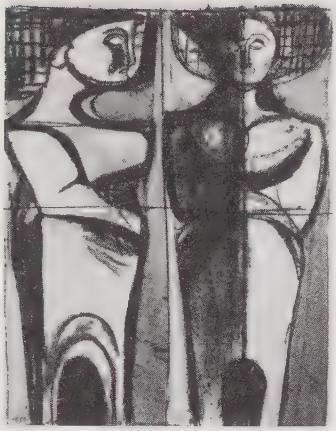
220

222

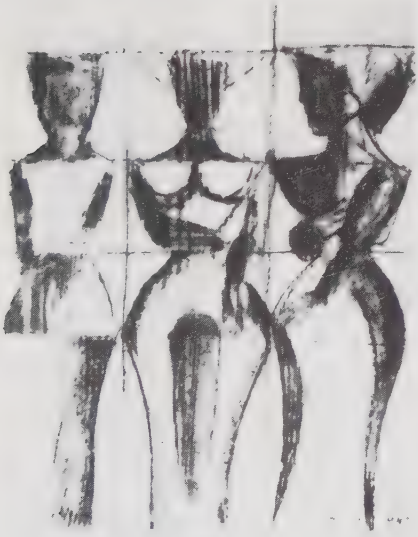


221

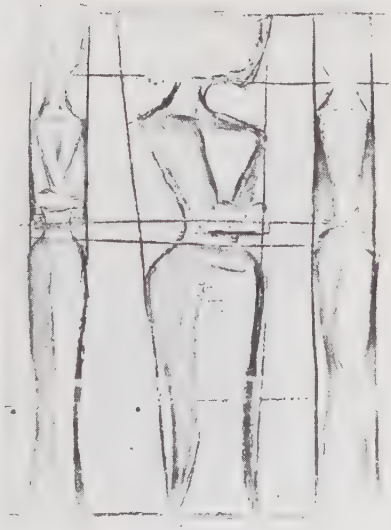
223



224



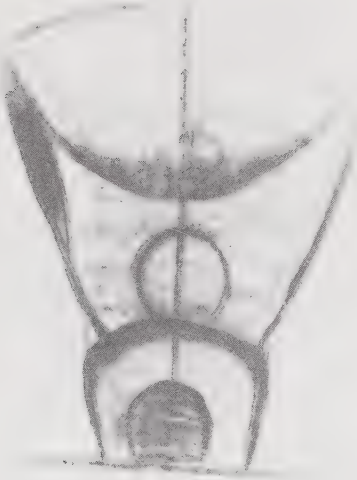
225



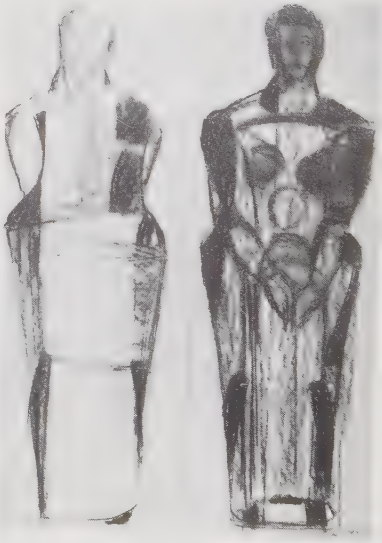
226

227

228



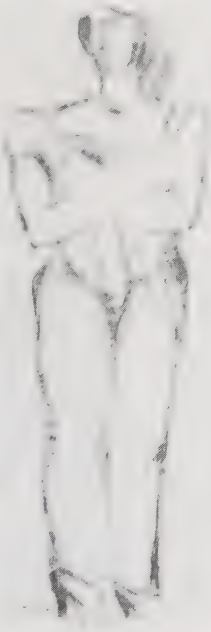
229



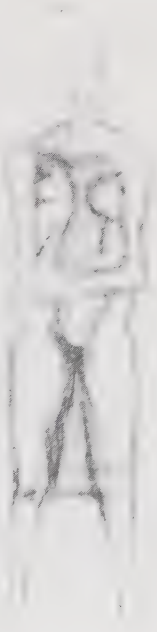
230

23.

232

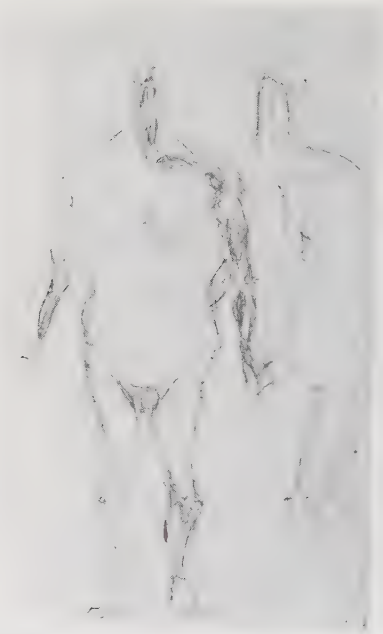


233

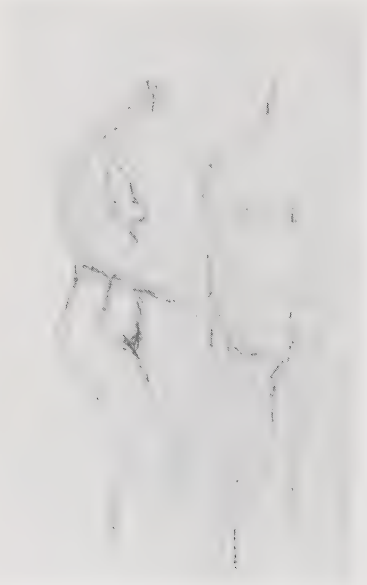


234

235



236



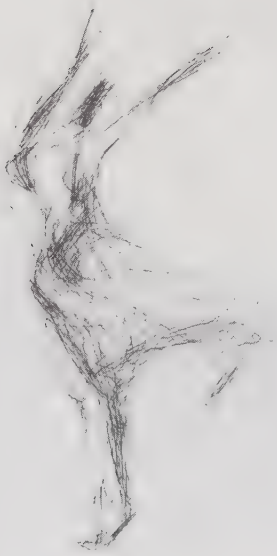
237

238

239

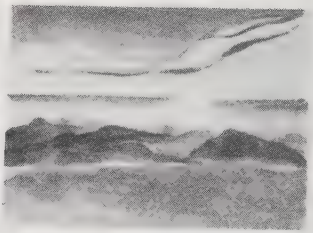
240

241



242

243



245

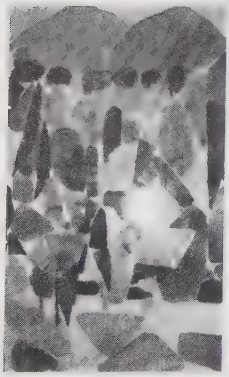
246

247

248

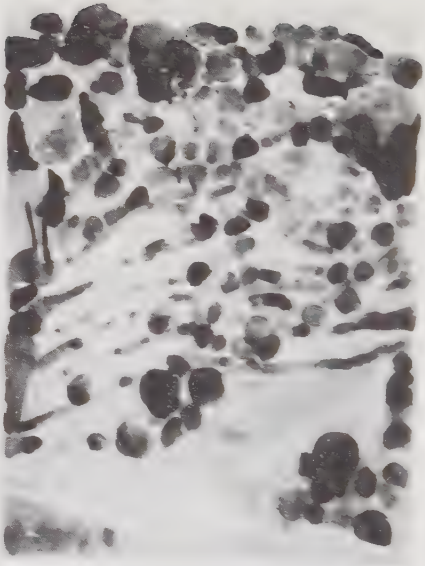
249

250



251

252



Abbildungsnachweis

Nachweis für die Reproduktionen aus dem Kat. Lud G.Schrieber, NBK, Berlin 1975, ebenda: Zenker, Littkemann, Gnilka, Renate Zimmermann, Bandel, Kramer, Westermann-Bild/H. Buresch, Schmitz-Fabri, Farbdruck: Technische Hochschule Darmstadt.
Bei einigen Abbildungsnummern konnte der Nachweis nicht erbracht werden. Es handelt sich hier um Reproduktionsvorlagen aus dem Nachlaß des Künstlers.
Ergänzende Bemerkungen zum Verzeichnis der Abbildungen:
Bei Abbildungen von Werken Schriebers wurde auf die Voranstellung des Künstlernamens verzichtet.

Lebenslauf

Am 11.2.1955 wurde ich, Annette Domscheit, als zweite Tochter der Eheleute Bernd Domscheit und Ingeborg Domscheit, geb. Kellermann, in Bonn geboren. Von 1961 bis 1965 besuchte ich die Grundschule "Clemens-August-Schule II" in Bonn-Poppelsdorf. 1965 wechselte ich auf das neusprachliche Gymnasium "Liebfrauenschule". 1975 erhielt ich dort mit dem Abitur die allgemeine Hochschulreife. Im Wintersemester 1975/76 nahm ich mein Studium der Kunstgeschichte an der "Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität" in Bonn auf. Klassische Archäologie wählte ich zum ersten Nebenfach, Italienische Philologie zum zweiten. Meine Lehrer im Hauptfach waren vor allem die Herren Professoren Dr. Tilmann Buddensieg und Dr. Eduard Trier. Im Juni 1981 begann ich mit meiner Dissertation über Ludwig Gabriel Schrieber, die ich im Sommer 1984 abschloß.